خطاب التجديد النقدى عند أحمد ضيف

مع النص الكامل لكتابه

مقدمة لدراسة بلاغة العرب

د. سامى سليمان أحمد

كلية الآداب - جامعة القاهرة

الناشر/ مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة ت: ٣٩٠٠٨٦٨

الإهداء

إلى أساتذتى بقسم اللغة العربية

الذين علّمونى كيف تُؤلَفُ النصوصُ

وكيف تُقْرَأُ

وآملُ أنْ أكونَ امتدادًا لهمْ

سامى



مقدمة

تقدم هذه الدرسة قراءة لخطاب من خطابات التجديد النقدى التى طُرحت فى مرحلة الربع الأول من القرن العشرين، وهو خطاب أحمد ضيف (١٨٨٠م-١٩٤٥م). وإذا كان أحمد ضيف قد قدم كتابه الأول «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» فى بداية العشرينيات (١٩٢١م)، فإن اللافت للانتباه أن عددًا من دارسى تاريخ النقد العربى الحديث، كمحمد زغلول سلام، وإسحق موسى الحسينى، وعبد العزيز الدسوقى، وحلمى مرزوق، لم يتوقفوا أمام ما قدمه أحمد ضيف. على حين أن دارسين آخرين قد توقفوا أمام كتاب ضيف المذكور، واكتفوا بتلخيص أفكاره، وعرض آرائه فى تجديد الدرس الأدبى، وهذا ما يتجلى فى دراستَىْ عز الدين الأمين: «نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر»، وعبد الحى دياب «التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد».

وقد كان شكرى عياد سَبَّاقًا إلى الكشف عن أهمية كتاب «مقدمة لدراسة بلاغة العرب»، إذ وصفه فى مقدمة كتابه «دائرة الإبداع» (١٩٨٧م) بأنه (كان جديرًا بالمتابعة، وكان يثير من قضايا المنهج أكثر مما أثارت مقدمة طه حسين) لكتابه «فى الأدب الجاهلى». ثم توقف شكرى عياد فى عدد من صفحات كتابه «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين» (١٩٩٣م) عند عدد من أفكار ضيف، وعرضها رابطًا بينها وبين أفكار بعض النقاد المعاصرين لضيف، كمحمد روحى الخالدى.

وفى مرحلة التسعينيات من القرن العشرين قدم على شلش (١٩٩٢م) كتابه عن أحمد ضيف فى سلسلة «نقاد الأدب»، وفيه اهتم بعرض أفكاره ضيف فى كتاباته والتأريخ لها، ومقارنتها بأفكار بعض نقاد العشرينيات. على حين

خصّص عبد المجيد حنون بابًا من دراسته «اللانسونيّة وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث» (١٩٩٦م) لتناول تأثر ضيف بأفكار الناقد الفرنسى جوستاف لانسون (١٨٥٧م-١٩٣٤م)، وتوقف أمام تطبيقات ضيف للمنهج التاريخى الذى ثقفه من دراسات لانسون وتلاميذه.

وتسعى هذه الدراسة إلى تقديم قراءة جديدة لخطاب التجديد النقدى عند أحمد ضيف، من منظور يرى أن كل قراءة هى تأويل للنص المقروء، تأويلاً يسعى إلى اكتشاف المعضلة المحورية التى كان صاحب الخطاب يسعى إلى بلورتها وتقديم حل لها. ويتطلب ذلك المنظور تجاوز التأريخ والعرض الوصفى إلى إعادة تشكيل عناصر الخطاب النقدى المقروء فى ضوء علاقته بالخطابات النقدية المعاصرة له، من ناحية، وفى ضوء العلامات المتعددة التى يطرحها الخطاب المقروء من ناحية ثانية، وفى إطار الاستناد إلى نقد النقد الذى يجعل القارئ يفحص الخطاب المقروء فحصًا يهدف إلى مراجعة مصطلحاته ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية، من ناحية ثالثة.

وبتكامل تلك الإجراءات يستطيع الدارس - القارئ - أن يكتشف العلاقات التى تربط بين عناصر الخطاب المقروء، من ناحية، وبينه وبين الخطابات النقدية والاجتماعية والثقافية المعاصرة له من ناحية ثانية، كما يصل - من ناحية ثالثة - إلى الوقوف موقفًا نقديًا من الخطاب المقروء.

ولعل هذا المنظور الذى استندت إليه تلك الدراسة هو الذى جعلها تبدأ بوضع خطاب ضيف فى إطار الخطابات النقدية المعاصرة له، فتبدّى لها أن سؤال التجديد هو السؤال الأساسى الذى كان يوجّه خطاب ضيف، ومن ثم كان الوقوف عند العلامات الكاشفة عن محورية ذلك السؤال لدى ضيف، وتحليل المقولات المؤسّسة للتجديد فى خطابه.

ولما كان تحليل خطاب ضيف قد دلّ على أن الموقف من النقد العربى القديم يمثل المدخل الأساسى للتجديد، فقد كان الوقوف عند قراءة ضيف للنقد العربى القديم خطوة محورية؛ لأن هذه القراءة كانت تؤسس - عبر قراءة ضيف لنصوص النقد العربى، وبعض قضاياه، وتحديده لهويته - الحاجة إلى التجديد.

وقد بلور خطاب ضيف التجديد فى ثلاثة أقانيم أساسية؛ انصرف أولها إلى طرح مفهوم جديد للنقد يفيد من بعض منجزات النقد العربى القديم، منتقلاً إلى القضايا الجديدة التى طرحها تطور الأدب العربى فى الربع الأول من القرن العشرين. على حين اتصل ثانيها بتقديم مفهوم تعبيرى للأدب يراه تعبيراً عن الوجدان، أو تعبيراً عن الاجتماع (= المجتمع)، وقد كانت للمفهوم الثانى أهميته فى مجال تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى، مما يكشف عن جانب من أهم جوانب إضافات ضيف إلى خطاب النقد التعبيرى العربى.

واختص الأقنوم الثالث بسعى ضيف إلى بلورة الخطاب الجديد لمفهوم تاريخ الأدب، مجاوزًا، من ناحية، الرؤى التقليدية التى عاصرته، وكاشفًا، من ناحية ثانية، عن إضافة دالّة تسبق ما قدمه طه حسين فى «فى الأدب الجاهلى» (١٩٢٧م).

وكانت الخطوة الأخيرة من خطوات القراءة وضع خطاب ضيف في إطار سياقه الثقافى - الاجتماعى، مما كشف عن تبلور نمط من أنماط الناقد العربى الحديث فى مرحلة ازدهار الطبقة الوسطى وتأسيس الجامعة بوصفها مؤسسة ثقافية اجتماعية.

وقد اعتمد التحليل على نصوص ضيف المنشورة فى كتبه أو فى الدوريات. ولكن لما كان نص «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» هو نصه المحورى، والذى لا

يجده - بيسر - دارسُ النقد العربى الحديث، فقد أعدنا نشر النص، وتحريره بتصحيح ما فيه من أخطاء طباعية، وردِّ النصوص الإبداعية والنقدية، التى لم يجدد ضيف مواضعها فى مصادر التراث الأدبى والنقدى العربى، إلى مصادرها الأصلية.

إن هذه الدراسة ليست إلا اجتهادًا فى تأويل نص من النصوص الدالة فى النقد العربى الحديث، فإن كان فيها توفيق فهو بفضل الله وبفضل ما ثقفه القارئ الدارس من أساتذته بقسم اللغة العربية، بآداب القاهرة، فهم الذين علّموه كيف تُؤلَف النصوص، وكيف تُقْرَأ. وإن كان فيها نقص أو قصور، فمردُّه إلى ذاته، ويأمل أن يتجاوزه فى دراسات تالية.

خطاب التجديد النقدى عند

أحمد ضيف



١/ مدخل:

أحمد على بن إسماعيل ضيف (١٨٨٠م-١٩٤٥م)[١] واحد من رواد التجديد النقدى فى مرحلة الربع الأول من القرن العشرين التى شهدت تبلور نظرية التعبير/ الرومانسية (١٨٩٠م-١٩٢٥م)، وتجدد النقد الإحيائى على يد عدد من نقاده الذين أفادوا من بعض إنجازات النقد الغربى؛ كجبر ضومط (١٨٥٩م-١٩٣٠م)، وقسطاكى الحمصى (١٨٥٨م-١٩٤١م)، وروحى الخالدى (١٨٦٤م-١٩١٣م).

وتغطى إسهامات أحمد ضيف التجديدية مساحات متنوعة فى الإبداع الأدبى والكتابة النقدية؛ ففى إطار الأنواع الأدبية الحديثة كتب مجموعة من الصور القصصية بعنوان «فلان وفلانة» نشرها فى مجلة السفور عام ١٩١٩م، وقصة طويلة أو رواية متوسطة الطول عنوانها «أنا الغريق» نشرها فى خمس حلقات

(١) ولد ضيف بالإسكندرية عام ١٨٨٠م وتعلم بمدارسها، ثم التحق بدار العلوم وتخرج فيها ١٩٠٩م، وسافر إلى فرنسا مبعوثًا من الجامعة الأهلية للحصول على درجة الدكتوراة، فأقام فيها سبع سنوات (١٩١٢م-١٩١٨م) حصل خلالها على درجة الدكتوراه فى موضوع «المذهب الوجدانى والنقد الأدبى عند العرب»، وعُيِّن بعد عودته للقاهرة مدرسًا للأدب العربى بالجامعة الأهلية، وظل فى هذه الوظيفة فى الفترة من عام ١٩١٨م إلى عام ١٩٢٥م، وعندما تحولت الجامعة الأهلية إلى جامعة حكومية نُقل منها ضيف إلى مدرسة المعلمين العليا التى ظل بها فى الفترة من عام ١٩٢٥م إلى عام ١٩٣٢م، ثم نُقل منها إلى دار العلوم التى أصبح وكيلاً لها عام ١٩٣٨م، وعندما أحيل إلى التقاعد عام ١٩٤٠م عُيِّن أستاذًا متفرغًا بكلية الآداب جامعة القاهرة، وظل بهذه الوظيفة حتى وفاته عام ١٩٤٥م. لمزيد من التفصيل عن حياة ضيف، انظر:

- على شلش: أحمد ضيف، سلسلة نقاد الأدب، العدد السادس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م، ص-ص٧-١٤.

- عبدالمجيد حنون: اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م، ص١٠٠-١٠٥، وهو فصل بعنوان: «أحمد ضيف: حياته وصلته باللانسونية». ونشير إلى أن آراء حنون حول طفولة ضيف ينبغى قبولها بشئ من الحذر نظرًا لاعتماده على روايتين كتبهما ضيف بالفرنسية بالاشتراك مع الكاتب الفرنسى فرانسوا بونجان (Bonjean).

بمجلة الثقافة عام ١٩٣٩م[١]. وكتب مسرحية قصيرة عنوانها «شباب مفتون» نشرها بمجلة الهلال، عدد أبريل عام ١٩٣٦م. وينطوى إسهام ضيف فى كتابة الأنواع الأدبية - الجديدة آنذاك فى الأدب العربى - على منحى تجديدى يقترن بإدراكه الوظائف الجديدة التى تؤديها تلك الأنواع مقارنة بالشعر الغنائى الذى يمثل نوعًا أدبيًا ممدًا من الأدب العربى القديم فى الأدب العربى الحديث. ويتأكد ذلك المنحى التجديدى من ملاحظة أن بعض كبار الكتاب والمفكرين ممّن عاصروا أحمد ضيف لم يشاؤوا - فى العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين - أن تقترن أسماؤهم بكتابة الأنواع الأدبية الحديثة، وهذا ما تكشف عنه مسالك محمد حسين هيكل، وتوفيق الحكيم[٢]. بينما كان أحمد ضيف يسهم فى كتابة تلك الأنواع الجديدة وهو واحد من القائمين بتدريس الأدب العربى فى الفترة من ١٩١٨م إلى ١٩٤٥م، فى مؤسسات التعليم الحديثة كالجامعة المصرية ومدرسة المعلمين العليا أو مؤسساته المتجددة كدار العلوم.

ولم تنفصل كثير من جوانب الممارسة النقدية لدى ضيف عن تدعيم ذلك المنحى التجديدى، وذلك ما يتبدى فى دعوته المبكرة إلى دراسة الأدب الشعبى من منظور أنه كاشف عن نفسية الشعوب التى أبدعته، ومن ثم سعى ضيف إلى إدخاله فى إطار دراسة الأدب العربى القديم، والحديث أيضًا، مؤكدًا على خصوصية جمالياته[٣].

---

(١) انظر الأعداد التالية من مجلة الثقافة عام ١٩٣٩م:

أ- عدد ١٠ يناير، ص-ص١٩-٢٣.

ب- عدد ١٧ يناير، ص-ص٢٢-٢٥.

ج- عدد ٢٤ يناير، ص-ص٢٦-٣٠.

د- عدد ٧ فبراير، ص-ص٣٦-٤١.

هـ- عدد ٢١ فبراير، ص-ص٤١-٤٥، ٤٨.

(٢) من المعروف أن محمد حسين هيكل لم يضع اسمه على الطبعة الأولى من رواية «زينب» والتى حملت اسم «مناظر وأخلاق ريفية». على حين أن توفيق الحكيم كان لا يشير إلى اسم عائلته على المسرحيات التى كان يكتبها للفرق الأهلية فى العشرينيات.

(٣) انظر مقدمته لكتاب تاريخ أدب الشعب، تأليف حسين مظلوم رياض، ومصطفى محمد الصباحى، مطبعة السعادة ١٩٣٦م.

ويتجلى منحى ضيف التجديدى فى كتاباته النقدية القليلة عن الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى، ومنها دراسته عن التأليف المسرحى[1]، وكتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» الذى صدر فى الشهور الأولى من عام ١٩٢١م[2] مما يجعله صنوًا لكتاب «الديوان فى الأدب والنقد» الذى صدر جزؤه الأول فى يناير ١٩٢١م، وجزؤه الثانى فى إبريل من العام نفسه. ويمثل هذا الكتاب إسهام ضيف الأساسى والأصيل الذى ينطوى على سعيٍ إلى تجديد مفهوم الأدب، من ناحية، وتجديد النقد الأدبى وتأطير منظور جديد له، من ناحية ثانية، وصياغة منظور جديد لتاريخ الأدب، ونقد منظوراته وممارساته السائدة من ناحية ثالثة، وتأسيس هذه التجديدات على أساس نقد النقد العربى القديم من ناحية رابعة. ومن اللافت للانتباه أن أصالة هذه الجوانب فى خطاب ضيف النقدى تعود معظمها إلى ما قبل صدور هذا الكتاب بعدة سنوات؛ إذ تبدى معظمها فى دراسته «بحث فى الغنائية والنقد الأدبى عند العرب» Essais de lirisme et de Critique litteraire chez les arabes التى نشرها بالفرنسية عام ١٩١٧م، ثم قدمها لجامعة السوربون فى العام التالى ليحصل على لقب الدكتوراة فى الآداب[3]، وكان أحمد ضيف أول مبعوث مصرى ترسله الحكومة المصرية لدراسة الأدب العربى فى فرنسا (١٩١٢م-١٩١٨م) وفق المناهج الحديثة، ليعود ويعمل بتدريسه فى الجامعة الأهلية بداية من نوفمبر ١٩١٨م.

---

(١) هل فشلنا فى التأليف المسرحى، مجلة الهلال، عدد مارس ١٩٤٣م، ص-ص١٢-١٩، وقد أعاد محمد كامل الخطيب نشرها فى كتاب: «نظرية المسرح»، الجزء الثانى، ص-ص٧٩٥-٨٠٣، وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٤م.

(٢) من الملاحظ أن مقدمة الكتاب مؤرخة بيناير ١٩٢١م، ويرى على شلش أن الكتاب قد صدر فى أواخر مارس أو أوائل إبريل من العام نفسه. انظر: على شلش، أحمد ضيف، مرجع سابق، ص١٠٠.

(٣) انظر: عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث، مرجع سابق، ص١٠٥، وهامش رقم واحد بها. ونشير إلى أن شكرى عياد قد جانبه الصواب حين ذكر أن أحمد ضيف قد حصل على درجة الدكتوراة برسالته عن «بلاغة العرب فى الأندلس»، انظر: شكرى عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٧٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر ١٩٩٣م، ص٨٣.

ومن اللافت للانتباه أن الدارسين السابقين الذين توقفوا أمام كتابات أحمد ضيف قد غلب على معظمهم الاكتفاء بعرض أفكاره فى «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» مُبْرِزين دعوته إلى إبداع آداب مصرية عصرية تمثل المجتمع والعصر، وهذا ما نلحظه فى دراسة عبد الحى دياب «التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد» (١٩٦٨م)(١). ودراسة عز الدين الأمين «نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر» (١٩٦٢م)(٢). وإذا كان عبد الله الفيفى قد خصص مقالة حديثة - نُشرت عام ٢٠٠٢م - لعرض كتاب ضيف ونقده، فإنه اكتفى دائمًا برصد بعض أفكار ضيف رصدًا مبتسرًا، وتوقف طويلاً عند ما أسماه «النقد الأدبى وعقدة النقص العربى» محاولاً أن يرصد بعض التأثيرات السلبية التى تركها الخطاب الاستشراقى على رؤية ضيف النقدية(٣).

ومن اللافت، حقًا، أن عددًا من مؤرخى النقد العربى الحديث - لا سيما من أرّخوا لاتجاهاته أو تياراته حتى منتصف القرن العشرين - لم يتوقفوا عند ما قدمه أحمد ضيف، وهذا ما يتجلى فى دراسة محمد زغلول سلام «النقد العربى الحديث» ١٩٦٤م، ودراسة إسحق موسى الحسينى «النقد الأدبى المعاصر فى الربع الأول من القرن العشرين» ١٩٦٧م، ودراسة عبد العزيز الدسوقى «تطور النقد

---

(١) انظر: عبد الحى دياب: التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨م، ص-ص١١٥-١٢٧. ومن المفيد ملاحظة ما يقوله دياب فى تقييمه النهائى لكتاب ضيف (إن ما كتبه ضيف فى النقد الأدبى والدراسات الأدبية فى مطلع هذا القرن يعتبر قمة•ما وصل إليه النقد الأدبى والدراسات الأدبية الحديثة فى ذلك الوقت. وذلك لأنه أحدث لنا اتجاهًا فى النقد والدراسات الأدبية موسساً على أرقى ما وصلت إليه الدراسات النقدية فى هذا الميدان. ولم يكن قد سبقه أحد فى مصر بهذا الاتجاه) ص١٢٧.

(٢) انظر: عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر، الطبعة الثانية، دار المعارف ١٩٧٠م، ص-ص٣٠٧-٢٢٣، والتى يعرض فى معظمها آراء ضيف فى كتابه المذكور، على حين يخصص خمس صفحات لآراء ضيف فى كتابه «بلاغة العرب فى الأندلس».

(٣) انظر: عبد الله الفيفى: طلائع النص النقدى العربى فى القرن العشرين، مجلة علامات، الجزء الرابع والأربعين، العدد الثانى، يناير ٢٠٠٢م، ص-ص٩١٥-٩٥٢.

العربى الحديث فى مصر» ١٩٧٧م[١].

ويبدو أن عقد التسعينيات من القرن العشرين قد مَثَّل مرحلة جديدة فى علاقة دارسى النقد العربى الحديث بكتابات أحمد ضيف، ولا سيما كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب»؛ إذ يمكن القول إن بعض هؤلاء الدارسين قد أعادوا اكتشاف نتاج أحمد ضيف النقدى، فعلى شلش أصدر كتابًا عنه عام ١٩٩٢م عرض فيه كتاباته المختلفة عرضًا مستفيضًا، وقارنها بإيجاز ببعض نقاد العشرينيات؛ لا سيما طه حسين، ورصد المصطلحات النقدية والأدبية عند ضيف[٢]. ولكن غلبة الوصف والتأريخ على دراسة شلش لم تمكنه من استكناه جوهر الخطاب النقدى التجديدى الذى قدمه ضيف، كما أن تلخيصه لكتابات ضيف مفردة لم يمكنه من الكشف عن كيفيات سريان مقولات ضيف النقدية فى تلك الكتابات.

وأما شكرى عياد فقد عرض فى صفحات من كتابه «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين» (١٩٩٣م) لعدد من أفكار ضيف فى كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» وربطها بما طرأ على النقد العربى فى الربع الأول من القرن العشرين من تطور ناتج عن اتصال كثير من النقاد بالنقد الأوروبى، مما دفعهم إلى المقارنة بين الأدبين العربى والأوروبى فى بعض جوانبهما ومحاولة اكتشاف الذات «العربية»[٣].

وخصص «عبد المجيد حنون» بابًا من دراسته «اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث» ١٩٩٦م لدراسة ضيف، سماه «أحمد ضيف واللانسونية» حيث

---

(١) انظر: محمد زغلول سلام: النقد العربى الحديث: أصوله، قضاياه، مناهجه، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٤م، ويلاحظ أن أول ناقد حديث تناوله سلام هو قسطاكى الحمصى، ص-ص١٣٧-١٦٥. ثم تناول شكرى والعقاد والمازنى وأسماهم «ثالوث الطليعة»، ص١٦٦ وما بعدها.

- إسحق موسى الحسينى: النقد الأدبى المعاصر فى الربع الأول من القرن العشرين، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٧م.

- عبد العزيز الدسوقى: تطور النقد العربى الحديث فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م.

ويتجلى هذا الموقف أيضًا فى دراسة حلمى مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين، الطبعة الأولى، دار المعارف، ١٩٦٦م.

(٢) انظر كتابه: أحمد ضيف، مرجع سابق، ص-ص١٤-١٠٤.

(٣) انظر كتابه: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، مرجع سابق، ص-ص٨٣-٨٨.

عرض فى الفصل الأول حياة ضيف وصلته باللانسونية، وقد استند فى ذلك العرض على روايتين كتبهما ضيف بالفرنسية بالاشتراك مع الكاتب الفرنسى ف.ج. بونجان F.J.Bonjean، ونشرهما فى باريس عامى ١٩٢٤م، ١٩٢٧م، وقد عدّهما حنون سيرة ذاتية. وخصص الفصل الثانى لدراسة دعوة ضيف إلى المنهج التاريخى، وفيه عرض أفكار ضيف فى كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» كاشفًا عن أبرز التأثيرات اللانسونية فيها. على حين أنه خصص الفصل الثالث لموضوع «أحمد ضيف وتطبيقاته للمنهج التاريخى»، وفيه عرض أفكار ضيف فى دراسته «بحث فى الغنائية والنقد الأدبى عند العرب» وأفكاره فى كتابه «بلاغة العرب فى الأندلس»، منتهيًا إلى تقييم مفهوم المنهج التاريخى وتطبيقاته لدى ضيف[1].

إن أبرز ما قدمته دراسة حنون أنها كشفت عن أن كثيرًا من أفكار ضيف التجديدية المطروحة فى «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» أصيلة لديه، إذ تعود إلى دراسته الأولى «بحث فى الغنائية والنقد الأدبى عند العرب»، كما استطاعت دراسته أن تكشف عن جانب من جوانب ريادة ضيف النقدية؛ إذ بيّنت أنه أول ناقد عربى يفيد من منهجية لانسون فى دراسة تاريخ الأدب، ويطبق بعض مقولاته فى دراسته لبعض موضوعات الأدب العربى، فكان ضيف بذلك سابقًا لطه حسين، ومحمد مندور وغيرهما ممن أفادوا من منهجية لانسون.

١/٢ مسلك القراءة:

إن دراسة خطاب التجديد النقدى عند أحمد ضيف تستند إلى استكناه نصوص كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب»، بالإضافة إلى نصوصه الأخرى، كشفًا عما تجذر فيها من صيغ ومقولات محورية قد لا تشفُ عنها سطوح تلك النصوص بيسر؛ مما يتطلب قراءة خطابه من منظور تأويلى يرى [أن كل قراءة هى عملية تفسير أو تأويل، وكل عملية تفسير أو تأويل هى قراءة فى الوقت نفسه. فكلتاهما عملية أداء لمعنى أو إنتاج له، بشرط أن نفهم أداء المعنى أو إنتاجه بوصفه محصلة

(١) انظر: عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث، مرجع سابق، ص-ص٩٩-١٤٥.

لفهم الموضوع المقروء، وتعرفًا عليه واكتشافًا له، وتحديدًا لمغزاه والغاية المرادة منه على نحو ما تدركها الذات القارئة فى علاقتها بالموضوع المقروء][1].

ومن هذا المنظور نرى أنّ قراءة الخطاب النقدى عملية اقتناص للعلامات التى يطرحها، وبحث عن الدلالات التى تحملها تلك العلامات، وسعى إلى اكتشاف العلاقات المختلفة التى تربط كل علامة بغيرها. ولا تحقق تلك القراءة غايتها إلا بإعادة وضع الخطاب النقدى، موضوع الدرس التحليل، فى لحظة إنتاجه الثقافية والاجتماعية لاستكشاف الكيفيات التى تتسرب بها معطيات تلك اللحظة فى عناصر ذلك الخطاب. دون أن يعنى هذا تخلى القارئ عن موقفه الآنى ورؤيته لواقعه؛ لأن وعى القارئ بذلك سبيل من السبل التى تفضى إلى ضبط المتوسطات القرائية التى تتوسط بينه وبين الخطاب المقروء[2]، مما يجعله قادرًا على توجيه حضور تلك المتوسطات فى وعيه.

ويتصل بهذه القراءة الارتكان إلى نقد النقد أو النقد الشارح من حيث هو نشاط نقدى يبتغى فحص الخطاب النقدى فحصًا يهدف إلى مراجعة مصطلحاته ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية وأدواته الإجرائية وبنيته المنطقية[3].

١/٣ خطاب ضيف فى إطار الخطابات النقدية المعاصرة له:

يشتبك الخطاب النقدى التجديدى الذى طرحه أحمد ضيف مع ثلاثة أنماط من الخطابات النقدية التى عاصرته، كما يشتبك أيضًا مع الخطابات الاجتماعية والسياسية التى كانت الخطابات النقدية متواشجة معها فى الربع الأول من القرن العشرين. وإذا كان خطاب النقد الإحيائى السلفى الذى تبلور - منذ النصف الثانى

---

(١) جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، الطبعة الأولى، دار سعاد الصباح، الكويت - القاهرة، ١٩٩٣م، ص٢٢.

(٢) حول طبيعة المتوسطات القرائية وتأثيرها فى عمليات القراءة، انظر: جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، ص-ص٩٧-١١٠.

(٣) انظر: جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص-ص٢٨٧-٢٩٧، حيث يحلل مصطلح النقد الشارح أو نقد النقد كاشفًا عن طبيعته وأدواته وإجراءاته.

من القرن التاسع عشر - على يد نقاد من أمثال حسين المرصفى (١٨١٥م-١٨٩٠م) وحمزة فتح الله (١٨٤٩م-١٩١٨م)، قد ظلت امتداداته قائمة - فإن اللافت أن خطاب النقد الإحيائى التنويرى قد أخذ يتشكل، منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر، نتيجة اتصال أصحابه بالثقافة الأوروبية، وتشكل قناعة لديهم بالحاجة إلى الإفادة من الثقافة الأوروبية. وهذا ما يتجلى لدى جبر ضومط (١٨٥٩م-١٩٣٠م) فى «فلسفة البلاغة» ١٨٩٨م، وسليمان البستانى (١٨٥٦م-١٩٢٥م) فى مقدمة ترجمته للإلياذة التى صدرت عام ١٩٠٤م، وقسطاكى الحمصى (١٨٥٨م-١٩٤١م) الذى أصدر الجزأين الأولين من «منهل الوراد فى علم الانتقاد» عام ١٩٠٧م. ومحمد روحى الخالدى (١٨٦٤م-١٩١٣م) الذى أصدر عام ١٩٠٤م كتابه «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو».

ويشكل العقد الأخير من القرن التاسع عشر والسنوات الأولى من القرن العشرين بداية طرح بواكير الخطاب التعبيرى الرومانسى التى تتجلى لدى بعض الإحيائيين التنويريين: كجبر ضومط وروحى الخالدى (على سبيل التمثيل)؛ فقد توقف ضومط أمام تعريف الشاعر، ولم يقنع بمقولة ابن رشيق عن أن تسمية الشاعر شاعرًا تعود إلى كونه يشعر بما لا يشعر به غيره، وسعى إلى أن يكشف خصوصية شعور الشاعر التى تجعل الشاعر يمكنه [أن يرى فى الموجودات غير ما يراه بقية الناس. (......) فالشاعر مَنْ يرى ما فيه من العواطف والانفعالات مجسّمًا بصور المنظورات والمسموعات وغيرهما من أنواع المحسوسات، كما يرى أيضًا كل هذه فى نفسه بصور العواطف والانفعالات. وبعبارة أخرى نقول إن الشاعر يرى نفسه فى الطبيعة وما فيها من صور الموجودات، ويرى الطبيعة تتخيل فى نفسه بصورة الإحساسات والانفعالات، ليس بين صور هذه فى نفسه وبين صورها فى المرآة إلا أن هذه محسوسة بالحس الظاهر، وتلك من المعانى والوجدانيات][1].

ولعل كتاب روحى الخالدى «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو»

(١) جبر ضومط: فلسفة البلاغة، المطبعة العثمانية، بعبدا، لبنان، ١٨٩٨م، ص١٢١.

أن يكون دالاً على أهمية ما قدمه الخالدى - بوصفه ناقدًا إحيائيًا تنويريًا - من بلورة لعددٍ من عناصر خطاب النقد التعبيرى، والتى تبدت فى تناوله للطريقة الرومانية وتجلياتها فى الآداب الأوروبية (الفرنسية والألمانية والإنجليزية تحديدًا). والطريقة الرومانية - فيما يرى الخالدى - هى [أدب يُبْحثُ فيه عن مشاعر النفس وبدائع المخلوقات][(1)]، وأدب هذه الطريقة [تشفُّ معانيه عن الخشية الحاصلة لأصحابه مما وراء الطبيعة. وهذه هى الخاصة المميزة له والمظهرة لعظمته واعتلائه. وفى تصويره الإحساس الباطنى وتوصيفه مناظر الطبيعة يعطى الإنسان فكرًا عن الأمر الكلى ويرمز له عن المجهول][(2)]. وإذا كان أدباء الطريقة الرومانية قد وسّعوا - فيما يرى الخالدى - دائرة الأدب، ومزجوا أساليب الأشكال الأدبية، من تراجيديا وكوميديا بعضها ببعض - فإن تقديم الخالدى لمنجزاتهم قد اقترن بتركيزه على المسرح بصفة خاصة، ومن ثم تناول تجليات الرومانسية فى المسرح الغربى، وبقدر عرضه المطول لكتابات «هوجو» وأفكاره، كان اهتمامه بتناول شكسبير الذى تبلور فى مسرحياته - للمرة الأولى - جمَّاعُ ملامح الرومانسية فى الكتابة المسرحية؛ إذ [سلك فى الأدب طريقة مستحدثة حاد فيها عن لهجة القدماء المؤسّسة على أساليب اليونان والرومان، ونبذ وراء ظهره قواعد الطريقة المدرسية، ولم يلتفت فى الرواية إلى وحدة الزمان والمكان، ولا تصنّع فى الإنشاء ولا تقصّد فى إيراد البديع من الكلام، ولا تهافت على التشابيه والاستعارات، بل أخذ ما يلهمه إياه الوجدانُ ويمليه عليه الضميرُ، ويصور الإحساسات الباطنية والآداب الاجتماعية بلهجة مألوفة للعموم آخذة بمجامع القلوب][(3)].

لقد كان كتاب الخالدى يُعْنَى - فى جانب من أهم جوانبه بتقديم [الرومانسية باعتبارها أفقًا لتجاوز أدب القواعد والمحسنات البديعية (.......) «و» زحزحة

---

(1) محمد روحى الخالدى: تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو، تقديم حسام الخطيب، منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينين، دمشق، ١٩٨٤م، ص١٨٥.

(2) تاريخ علم الأدب، ص١٨٧.

(3) تاريخ علم الأدب، ص١٥١.

مفهوم الأدب التقليدى الذى يعطى الأسبقية للفظ على المعنى، وتقديم نموذج لأدب متنوع فى أجناسه وطرائقه التعبيرية][1].

ولعل تأمل نموذجَىْ ضومط والخالدى يشير إلى الحاجة لإعادة قراءة نصوص النقاد الإحيائيين التنويريين - فى مرحلة العقد الأخير من القرن التاسع عشر والسنوات الأولى من القرن العشرين - لمعاينة إسهامات أصحابها فى تقديم بعض جوانب خطاب النقد التعبيرى.

وتمثل الفترة الواقعة بين عامى ١٩١٠م و ١٩٢١م مرحلة مدّ جذور النقد التعبيرى / الرومانسى وتأصيله فى النقد العربى الحديث عبر صدور موجات متوالية من نصوص النقد التعبيرى التى بدأت بمقدمات الدواوين، ثم وازتها بعض الكتب النقدية. وقد تمثلت هذه المقدمات فى مقدمة العقاد لديوان شكرى «لآلئ الأفكار» الصادر عام ١٩١٣م، ومقدمة العقاد لديوان المازنى الصادر عام ١٩١٣م أيضًا، وعنوانها «الطبع والتقليد فى الشعر العصرى»، ومقدمتى العقاد للجزأين الأول والثانى من ديوانه عامى ١٩١٦م، ١٩١٧م، ومقدمة المازنى للجزء الأول من ديوان العقاد (١٩١٦م)، ومقدمة المازنى للجزء الثانى من ديوانه الصادر عام ١٩١٦م، ثم مقدمات عبد الرحمن شكرى لأربعة من دواوينه التى صدرت بين عامى ١٩١٦م، ١٩١٩م، وهى على التوالى: زهر الربيع (١٩١٦م)، والخطرات (١٩١٦م) أيضًا، والأفنان (١٩١٩م)، ثم أزهار الخريف (١٩١٩م) أيضًا.

وإذا كانت تلك المقدمات تتفاوت أهميةُ كل منها من حيث طرحها التصورات النقدية التعبيرية، فإن العقاد والمازنى قد أصدرا فى الفترة ذاتها ثلاثة كتب، انفرد المازنى باثنين منها، وهما: الشعر غاياته ووسائطه (١٩١٥م)، وشعر حافظ (١٩١٥م)، على حين اشترك هو والعقاد فى كتاب «الديوان فى الأدب والنقد» الصادر عام ١٩٢١م. ويبدو كتابا «شعر حافظ» و«الديوان» داخلين فى إطار النقد التطبيقى الذى ركز فيه المازنى والعقاد على نقد بعض شعراء المدرسة الإحيائية، وبذا يبدوان

---

(١) محمد برادة: تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدى، النادى الثقافى الأدبى بجدة، ١٩٩٠م، المجلد الثانى، ص٥٤٧.

مُكَمِّلين للنقد النظرى فى مقدمات الدواوين. وقد غلب على تلك المقدمات والكتب جميعًا تناول قضايا الشعر الغنائى، وندر تناولها لقضايا أو مسائل الأنواع الأدبية الأخرى. على حين يبدو خطاب ضيف النقدى مادًّا جذوره بقوة إلى بعض قضايا الأنواع الأدبية الجديدة، وكاشفًا، من ثم، عن إضافة نوعية دالة أضافها ضيف إلى نقد تلك الأنواع (وهذا ما يتبدّى فى فقرات قادمة).

إن تعاصر اتجاه النقد الإحيائى، بتياريه السلفى والتنويرى، واتجاه النقد التعبيرى فى مرحلة الربع الأول من القرن العشرين، هو الذى يفسر ما عرفته هذه المرحلة من صراع بين ما سُمِّى القديم وما سُمِّى الجديد. وقد انصرفت الدلالة العامة للقديم إلى احتذاء التراث العربى القديم، على حين أن دلالة الجديد قد انصرفت إلى الإفادة من منجزات الثقافة الأوروبية وتياراتها الفكرية. ومن البيِّن أن هاتين الدلالتين اللتين استقرتا فى دراسات عدد من مؤرخى الأدب والنقد العربى الحديث[1] دلالتان

(١) انظر الدراسات التالية التى تناولت مسألة الصراع بين القديم والجديد فى الثقافة العربية الحديثة بداية من العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر إلى نهاية الحرب العالمية الثانية عند محمد محمد حسين، على حين جعلت دراسة محمد الكتانى «الصراع بين القديم والجديد فى الأدب العربى الحديث» من الاحتكاك بالثقافة الأوروبية فى مطلع القرن التاسع عشر نقطة البداية، وجعلت من نهاية الستينيات نقطة النهاية. أما محمد أبو الأنوار فتجعل دراسته «الحوار الأدبى حول الشعر» من بداية القرن العشرين نقطة بدايتها. بينما تجعل من قيام الحرب العالمية الثانية نقطة نهايتها. وإذا كانت دراسة أبى الأنوار اقتصرت على قضايا الشعر فقط، فإن دراسة محمد الكتانى قد تناولت ظاهرة القديم والجديد فى الأدب والنقد والبلاغة والأسلوب والدراسات الأدبية، وربطت الظاهرة بالأيديولوجيات التى استند إليها أنصار القديم أو أنصار الجديد. على حين كانت دراسة محمد محمد حسين - والتى تعد رائدة فى مجال دراسة الصراع بين القديم والجديد فى «الثقافة» العربية فى العصر الحديث - تصل بين الصراع فى مجال الأدب وسياقاته الكبرى فى الفكر الاجتماعى والسياسى.... انظر:

- محمد محمد حسين: الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، دون تاريخ (مقدمة الجزء الأول مؤرخة بعام ١٩٥٤م، على حين أن مقدمة الجزء الثانى مؤرخة بعام ١٩٥٦م). الجزء الأول (من الثورة العرابية إلى قيام الحرب العالمية الأولى) ص-ص٢٢٤-٣٤٨، والجزء الثانى (من قيام الحرب العالمية الأولى إلى قيام الجامعة العربية) ص-ص١٨٢-٢٧٤.
- محمد الكتانى: الصراع بين القديم والجديد فى الأدب العربى الحديث. جزآن، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٠م.
- محمد أبو الأنوار: الحوار الأدبى حول الشعر: قضاياه الموضوعية ودلالاته الفكرية وآثاره الفنية من بداية القرن العشرين إلى قيام الحرب العالمية الثانية، الطبعة الثانية، دار المعارف ١٩٨٧م.

مجردتان إلى حد بعيد، إذ لا يشيران بدقة إلى حقيقة مدلول القديم أو الجديد، إذ يكشف تأمل مرحلة الربع الأول من القرن العشرين عن تنوع الممارسات الإبداعية والنقدية التى قام بها الإحيائيون لتطوير الشعر الغنائى، وتطويع الأنواع الأدبية الحديثة من أجل تأصيلها فى الثقافة العربية عبر رفدها بتقنيات وتيمات وطرائق أسلوبية وبنائية مستمدة من النظائر أو الأشباه التراثية لتلك الأنواع[1] وإعادة تشكيل تقاليد كتابة السيرة النبوية - بوصفها نصًا سرديًا - لتتماس مع مقومات نمطَى الرواية التاريخية والرواية التعليمية فى القرن التاسع عشر، على نحو ما يتجلى لدى رفاعة الطهطاوى (١٨٠١م-١٨٧٣م)[2].

وإذا كان نقاد الإحياء وبلاغيوه قد تقبّلوا النظرية التراثية عن الخيال، فإن مجموعة منهم - ممن اتصلوا مبكرًا بالثقافة الأوروبية - قد أخذوا فى [تطعيمها بمعطيات غربية، لا تتنافر مع العناصر الأساسية التى تحكم نظريتهم التراثية المتبناة][3].

ولعل تلك الظواهر الأربعة - إبداعية كانت أم نقدية - تشير إلى عدد من تحولات الممارسة الإبداعية والنقدية لدى الإحيائيين من أصحاب القديم، مما يشير إلى الحاجة إلى إعادة تحديد مدلول القديم أو الجديد فى الثقافة المصرية فى الربع الأول من القرن العشرين.

ولم يكن الصراعُ بين القديم والجديد فى الثقافة المصرية عنيفًا فى الربع الأول من

---

(١) لمزيد من التفصيل حول دور الإحيائيين فى تطويع الأنواع الأدبية الجديدة، انظر:

- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧٠م-١٩٣٨م)، الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٨٣م، ص-ص٧٢-٨٨، ٩٩-١١١، ١٥٢-١٧٣.

- سعد الدين حسن دغمان: الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣م.

- أحمد شمس الدين الحجاجى: المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث، كتاب الهلال، العدد ٥٣٨، أكتوبر ١٩٩٥م، ص-ص١١-٤٠.

(٢) انظر دراستنا: كتابة السيرة النبوية عند رفاعة الطهطاوى: دراسة فى التشكيل السردى والدلالة، دار الثقافة العربية، القاهرة ٢٠٠٢م.

(٣) جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، مرجع سابق، ص٣٢٨، وانظر: ص-ص٣٢٨-٣٣٢، حيث يحلل تلك المعطيات الغربية.

القرن العشرين، ولكنه أخذ يعنف مع نهايته، إذ كان نشاط المجددين قد أخذ يطأ مجالاتٍ جديدة تتصل ببعض المسلمات والمنطلقات الفكرية لدى الإحيائيين، أى مسألة الخلافة، والشك فى الشعر الجاهلى وحجية الاستناد إليه. وهاتان المسألتان اللتان طرح على عبد الرازق (١٨٨٨م-١٩٦٦م) أولاهما فى كتابه «الإسلام وأصول الحكم» عام ١٩٢٥م، بينما طرح طه حسين (١٨٨٩م-١٩٧٣م) ثانيتهما فى كتابه «فى الشعر الجاهلى» الذى أصدره عام ١٩٢٦م. ولذا انتقلت مسألة الصراع بين القديم والجديد إلى طور جديد، عنيف، ظل قائمًا لمدة عقد كامل، ولعل نضج المرحلة الليبرالية التى بدأت مع صدور دستور ١٩٢٣م ،كان العامل الرئيسى الذى أتاح لقوى هذا الصراع حرية فى الكتابة والعمل.

ولم يكن كتاب أحمد ضيف «مقدمة لدراسة أدب العرب» خطابًا نقديًّا منعزلاً عن الصراع بين القديم والجديد فى الربع الأول من القرن العشرين، ورغم أن أحمد ضيف، على العكس من طه حسين، لم يكن واحدًا ممن أسهموا فى المعارك الصحفية حول مسألة القديم والجديد - فإن خطابه يؤسس لنفسه، منذ البداية، موقعًا فى إطار المجددين ،وذلك عبر نفى مسلك الإحيائيين السلفيين الذين لم تُحَرِّر عقولَهم - فيما يقول ضيف [من قيود الطرق القديمة والانتصار لها](١)، لأنهم يعدون [الخروج من القديم خروجًا عليه](٢)، مُتعلِّلين بأن [القدماء وصلوا إلى أقصى ما يمكن أن يصل إليه العقل البشرى من الذكاء والإتقان](٣).

وإذا كان النفى آليةً من الآليات التى استخدمها خطاب ضيف لنقض الخطاب الإحيائى السلفى ونقد النقد العربى القديم (على ما سنرى تفصيلاً فى فقرة تالية) فإنه كان يقرنه - منذ السطور الأولى لكتابه - بآلية تأسيس تقومُ ببناء جوانب التجديد، وتشييد منطلقاته عبر القران بين النهضة أو الرقي أو التطور - وهذه هى المفردات التى يستخدمها ضيف فى مقدمة كتابه - الذى تعيشه مصر العشرينيات

---

(١) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، الطبعة الأولى، مطبعة السفور، ١٩٢١م، ص٣.

(٢) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٣.

(٣) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٣.

والذى يتجلى فيما يحدث فى العقول كما يحدث فى المجتمعات من [انقلاب وتغير وميل إلى الجديد فى كل شئ[1]، من ناحية. والاتصال بآداب الأمم الحديثة وتدبر [الأطوار التى أدركتها فكانت سبب رقيها][2] من ناحية ثانية. وإنهاض اللغة العربية والدفع بها إلى [التحرك من مكانها الذى طال وقوفها فيه، لتأخذ مكانًا واسعًا يليق بها فى صَفِّ اللغات الحية][3] من ناحية ثالثة.. ويبقى لكى تكتمل مقومات النهضة، من ناحية رابعة، ضرورة تغيير [طرق الدرس والتأليف عما كانت عليه منذ ألف سنة][4]، ومن ثم يصفُ ضيف كتابه بأنه **[يدعو إلى سلوك طريق جديد فى دراسة بلاغة العرب وفهمها][5].**

وبقدر ما تكشف مقدمة كتاب أحمد ضيف عن ذلك القران الذى يقيمه بين التجديد الأدبى والنقدى من ناحية، والنهضة العقلية والاجتماعية من ناحية ثانية، فإنها تشير للقارئ، ابتداء، إلى أنه بإزاء ناقد مجدِّد يضع مسائل تجديد الأدب والنقد موضعها اللائق بها فى قلب قضية النهضة، ويدرك أن أساس التجديد منهجية جديدة تسعى إلى نقض المنهجية «التقليدية» فى فهم الأدب والنقد وتاريخ الأدب، ولكنها تحتاج، أول ما تحتاج، لتأسيس التجديد وتشكيل صيغه إلى نقد النقد العربى القديم الذى كان الإحيائيون السلفيون يستندون إليه فى درس الأدب العربى القديم وفهمه.



(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٢.

(٣) المرجع السابق ص٢.

(٤) نفسه، ص٢.

(٥) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١.

٢/ المقولات المؤسسة للتجديد فى خطاب ضيف:

التجديدُ هو الصيغة المحورية التى يتأسس عليها خطاب ضيف سواء فى الأدب أو فى النقد أو فى تاريخ الأدب، بحيث تُعدُّ هذه المجالات المجالَ التى يتجلى فيها مضمون التجديد وهيئته لدى ضيف، دون أن ينفى هذا ما دلَّ عليه وعى ضيف، منذ الصفحات الأولى لكتابه، بشمولية التجديد فى إطار الثقافة والمجتمع. ولعل إدراك ضيف تلك الشمولية هو الذى دفعه إلى تأسيس التجديد على عدد من المقومات ذات المنحى الفلسفى؛ كمقولتى الحرية الفكرية والتطور، ومقولة العصرية التى تعد، من منظور علاقات مقومات التجديد ببعضها البعض لدى ضيف، نتيجة مترتبة عليهما معًا. وبقدر ما يكشف اتكاء خطاب ضيف على هذه المقومات عن تحول لافت فى تشكل الناقد العربى الحديث فى الربع الأول من القرن العشرين – فإنه دال على تلك الدائرة المتسعة التى أخذت الخطابات النقدية العربية الحديثة تنتقل إليها، مفارقة حدود النظر البلاغى واللغوى الضيق، ومتباعدة عن مسالك كثير من الإحيائيين السلفيين الذين اكتفوا بالانقياد للتراث النقدى والبلاغى العربى[1] دون السعى إلى إعادة تأسيسه وقراءته وفق أسس فكرية وجمالية جديدة.

وتبدو مقولة الحرية الفكرية هى المقولة الأساسية التى يستند إليها خطاب التجديد عند أحمد ضيف، وإذا كان كثير من التعبيريين المعاصرين لضيف قد سبقوه إلى التأكيد على دور الحرية الفكرية فى تجديد الإبداع الشعرى العربى، على نحو ما يبدو فى تقديم العقاد لديوان المازنى عام ١٩١٣م[2]، فإن أحمد ضيف لم يكتفِ باعتبار

(١) انظر: عبد الحكيم راضى: النقد الإحيائى وتجديد الشعر فى ضوء التراث، (١) الاستمداد المباشر من التراث، الطبعة الأولى، دار الشايب للنشر، ١٩٩٣م، ص-ص٣٤-٦٤، وفيها يحلل كتابات عدد من الإحيائيين الذين كانوا يستمدون جلّ أفكارهم النقدية من التراث، وكأنهم - حسب مصطلح عبد الحكيم راضى - كانوا يسلِّمون للتراث وينقادون له، وهذه الكتابات هى: ارتياد السعر فى انتقاد الشعر لمحمد سعيد، والمواهب الفتحية فى علوم اللغة العربية لحمزة فتح الله، وعلم الأدب للويس شيخو، ودليل الهائم فى صناعة الناثر والناظم لشاكر البتلونى.

(٢) انظر: عباس محمود العقاد: الطبع والتقليد فى الشعر العصرى (مقدمته لديوان المازنى) المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م، ص١١.

الحرية الفكرية [سر تقدم العلوم والفنون فى المدنية الحاضرة][1]، بل سعى إلى إبراز دورها فى تشكيل النقد الأدبى؛ إذ جعلها الشرط الجوهرى الذى يفرز النقد الأدبى ويحقق له فاعليته ودوره فى تغيير الواقع الاجتماعى، وهذا ما يتجلى فى تفسيره لجمود النقد الأدبى فى أوروبا القرون الوسطى؛ إذ يردُّه إلى [أن العقول فى القرون الوسطى كانت مقيدة بأهواء الملوك والأمراء ورؤساء الأديان. ومتى كانت الأفكارُ خاضعةً لغيرها فهى لا تعرف الحرية، ولا ترى طرق الإصلاح. ولذلك لم يكن الشعراء إلا آلة لأهواء هؤلاء الرؤساء. فلم يكن لأحدهم أن يقول شيئًا إلا لإرضاء أمير أو رئيس. فكيف يجد النقد له منفذًا أو طريقًا (؟) إذ لا يمكن أن يكون الإنسان ناقدًا إلا إذا كان حرًا فى الفكر؛ لأن حركة العقول تابعة دائمًا للحركة العامة للحالة الاجتماعية][2].

ولا تتوقف دلالة ذلك النص عند حد تفسير جمود النقد الأدبى فى أوروبا القرون الوسطى بل تمتد لتشير، من ناحية، إلى إدراك ضيف أن النقد خطاب اجتماعى تتحدد حدود اجتهادات أصحابه وإمكانات تأثيرهم بالشروط الاجتماعية التى ينتجون خطابهم فى ظلهم. وتتصل، من ناحية ثانية، بربط قسطاكى الحمصى (١٩٠٧م) بين النقد وحرية النطق والكتابة[3]. وتمهِّد السبيل، من ناحية ثالثة، لطه حسين (١٩٢٧م) ليقيم قرانًا جدليًا بين الحرية التى يفسرها بأنها حرية الرأى، والأدب ودراسة تاريخ الأدب والفن والعلم والفلسفة[4]. ولعل تأثيرَ مقولة الحرية الفكرية قد ظهر تأثيرها فى تعامل ضيف مع التراث النقدى والأدبى العربى القديم (على ما سيبدو فى فقرة تالية). ومن اللافت أن هذه المقولة تمارسُ حضورًا مزدوجًا

---

(١) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٤.

(٢) أحمد ضيف: المرجع السابق، ص١٠١.

(٣) من اللافت أن الحمصى يقارن بين النقد العربى القديم والنقد الأوروبى الحديث، ويصل من خلال هذه المقارنة إلى ضيق مجالات النقد العربى القديم، بعكس النقد الأوروبى الحديث الذى أُتيحت لنقاده (حرية الكتابة والنقد)، ويرى أن النهضة النقدية الحديثة فى مصر تعود إلى أسباب منها (أن الحكومة المصرية لهذا العهد قد منحت حرية الكتابة فى بلادها، كما هو الشأن فى المملكة الإنكليزية) انظر: قسطاكى الحمصى: منهل الوارد فى علم الانتقاد، تحرير ودراسة: أحمد إبراهيم الهوارى، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ص-ص٦٧-٦٩.

(٤) انظر: طه حسين: فى الأدب الجاهلى، الطبعة الرابعة عشرة، دار المعارف، ١٩٨١م، ص-ص٥٥-٥٩.

فى مستويات الخطاب النقدى لدى ضيف، فهى وسيلة لتفسير طبيعة العلاقة بين الناقد - القديم، أو الحديث، أو المعاصر - والمتلقى الذى يتلقى خطابه، كما أنها أساسُ يستند إليه الناقد الحديث أو المعاصر فى قراءته لاجتهادات النقاد السابقين، وفى هذا ما يفسر مركزية هذه المقولة فى خطاب ضيف النقدى.

ولا تنفصل عن مقولة الحرية الفكرية مقولة أخرى ملازمة لها يلحُّ خطاب ضيف عليها، وهى مقولة التطوّر التى يؤسِّسها ضيف على أن [العالم متحرك](١)، وتفضى هذه العبارة - فى خطاب ضيف - إلى رفض ثبات الفكر الذى يعد دالاً على موته. وكلما كان التطور يقترن - فى الثقافة والإبداع - بالتغير نحو الأفضل الذى يحقق مطامح الأجيال الجديدة من المبدعين والنقاد - أصبح لازمًا من اللوازم المقترنة بالتجديد فى خطاب ضيف النقدى. وذلك ما جعل أحمد ضيف يتوقف أمام كثير من مسائل الأدب والنقد؛ كتغير مدلول كلمة الأدب، والصراع بين القدماء والمحدثين فى الأدبين العربى والفرنسى، كاشفًا تأثيرات العصور التاريخية فيما اعترى هذه المسائل من تغير. وقرن ضيف ذلك بوقفة مطولة أمام «مذهب» برونتيير فى النقد ليعرض تصور برونتيير لكيفية حدوث التغير فى تاريخ الأدب مُجسّدًا فى علاقات الأنواع الأدبية ببعضها البعض(٢). وإذا كان ضيف قد وصف أفكار برونتيير بأنها تمثل «مذهب التدرُّج الأدبى» الذى يمثل تطبيقًا لمذهب داورن العلمى، مذهب «التدرج والارتقاء» حسب مصطلح ضيف، فإنه قد تحفظ فى قبول المماثلة التى أقامها برونتيير بين تغير الأطوار النباتية والحيوانية، من جهة، وتغير الأنواع والأشكال الأدبية من جهة ثانية، ليؤسس - أى برونتيير - قانونًا عامًّا يفسر به التطور فى العالمين الطبيعي والاجتماعى، ويستند تحفُّظ ضيف إلى أن الأدب فن لا علم، ودراسته تعتمد أكثر ما تعتمد على الذوق. ولم يمنع هذا التحفظ أحمد ضيف من الإشارة إلى ما يمكن أن يترتب على تطبيق مذهب برونتيير فى دراسة تاريخ الأدب، إذ

---

(١) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٤.

(٢) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص١٤٣-١٤٩.

سيؤدى إلى [كشف مخبأ أنواع الكلام، وترتيب وتبويب ضروب الكتابات وجعلها خاضعة لقوانين عامة كالأنواع الحية والمسائل العلمية][1].

إن فاعلية مقولة التطور فى خطاب ضيف النقدى تبتدى فى عدد من الجوانب المتفاعلة؛ فهى تشير إلى أن تغير ظاهرة أدبية أو نقدية ما إنما يتجلى فى أكثر من صورة أو صيغة، ويقوم الناقد باختيار واحدة منها وفق منظور قراءته، مما يؤكد فاعلية الناقد بوصفه ذاتًا قارئة. وهى تدفع الناقد إلى تتبع أشكال التغير التى تطرأ على ظاهرةٍ ما، وتلمس العلاقات التى تنشأ بين هذه الظاهرة موضع الدراسة وغيرها من الظواهر المؤثرة فيها أو المتأثرة بها. ويبدو تفاعل تلك الجوانب فى قراءة ضيف لعدد من مسائل النقد العربى القديم.

وتعد مقولة العصرية ثالثة المقولات الفكرية التى أسّس عليها ضيف خطاب التجديد، وتقوم تلك المقولة - فلسفيًا - على مبدأ النسبية الذى يؤكد دائمًا الصلة الحميمة التى تربط الإنتاج الثقافى بعصره، فتجعل منه تصويرًا للعصر أو بلورة لأبرز توجهاته الفكرية. وبهذا المعنى تُعد تلك المقولة ناتجةً فى خطاب ضيف - وفى خطابات التعبيريين المعاصرين له - عن مقولة التطور؛ فالعصرية فى الإنتاج الثقافى تمثل تجليًا من أبرز تجليات تطور المجتمع منعكسًا فى ثقافته. وقد أفرزت هذه المقولة - فى خطاب ضيف - دعوةً إلى خلق أدب مصرى «يعبر» عن [حالتنا الاجتماعية وحركاتنا الفكرية، والعصر الذى نعيش فيه][2]، كما ولّدت دعوةً مماثلةً إلى إبداع الأدب القومى الذى «يعبر» عن الشخصية القوميّة المصرية. وإذا كنا سنتوقف بالتفصيل - فى فقرة تالية أمام هاتين الدعوتين - فمن المفيد أن نشير - هنا - إلى مسألتين تتصلان بمقولة العصرية فى خطاب ضيف. ترتبط أولاهما باتصال مقولة العصرية عند ضيف بنظائرها عند التعبيريين المعاصرين له الذين دعوا إلى الشعر العصرى، الذى يستند - كما عند العقاد - إلى أن الشعر

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص١٤٨-١٤٩.

(٢) المرجع السابق، ص٥.

تعبيـر عـن روح العصـر، أو أنـه [أثر من آثار روح العصر فى نفـوس أبنـائـه][1].

وأما ثانية هاتين المسألتين فتتمثل فى أن أحمد ضيف قد أفاد من مقولة العصرية فى نقد عدد من مجالات الثقافة العربية التى لم يولها التعبيريون المعاصرون له اهتمامًا كبيرًا، أعنى مجالات النقد العربى القديم، ومفهوم الأدب بوصفه تعبيرًا عن المجتمع، ومفهوم تاريخ الأدب.



(١) العقاد: الطبع والتقليد فى الشعر العصرى، مقدمة ديوان المازنى، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م، ص١٠، وانظر أيضًا ص١٣، حيث يبرر العقاد دعوته إلى الشعر العصرى (التجديد) بأن (الشعر العربى قد اتخذ له فى كل عصر طريقة تناسب روح ذلك العصر).

٣/ قراءة النقد العربى القديم وتأسيس الحاجة إلى التجديد:

يشكل موقف أحمد ضيف من النقد العربى القديم دالاً كاشفًا عن سعى ضيف إلى تأسيس خطاب التجديد النقدى، عبر قراءة النقد العربى القديم قراءة نقدية تنطلق من النظر إلى اجتهادات النقاد العرب القدامى، بوصفها اجتهادات قابلة للمناقشة التى يمكن أن تُفْضى إلى رفضها، أو التعديل فيها، أو الإبقاء على بعض عناصرها وتطويعها للمنظور الجديد. ويُعد ذلك المنطلق دالاً على أصالة التجديد النقدى فى خطاب ضيف؛ إذ يكشف عن انتقال الناقد العربى الحديث - ونموذجه هنا ضيف - إلى إنشاء علاقة جديدة بتراثه النقدى؛ علاقة تقوم على إعادة النظر فى ذلك التراث. ولعل الاتصالَ بالثقافة الغربية كان دافعًا من الدوافع الأساسية التى دفعت عددًا من النقاد العرب المحدثين - منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر - إلى الموازنة بين الشعر العربى والشعر الأوروبى لبيان السمات التى يتسم بها كل نمط منهما، على نحو ما يبدو فى مقالات نجيب الحداد الثلاث: «مقابلة بين الشعر العربى والإفرنجى» ١٨٩٧م، والتى انتهى فيها إلى تفضيل الشعر العربى؛ لأنه يتضمن - فيما يرى الحداد - أفضل ما فى الشعر الإفرنجى، على حين أن الشعر الإفرنجى لا يتضمن ما فى الشعر العربى من مزايا، وقد ردَّ الحدادُ تفوق «الشعر العربى إلى [مزية اللغة العربية التى اختصت بما لم تختص به لغة سواها من غزارة مواد اللفظ ووفرة ضروب التعبير واتساع مذاهب البيان][1].

ومن البيِّن أن ما حلَّ بالشعر العربى الغنائى من تجديدات - منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر - وما وازاها من إبداع الأنواع الأدبية الحديثة، قد لفت الناقد العربى الحديث - فى الربع الأول من القرن العشرين - إلى مَدِّ مجال الموازنة، فلم تعُد قاصرة على الشعر، بل بسطها إلى مجال النقد الأدبى، مما جعل الناقد الحديث يشرع فى إعادة النظر إلى النقد العربى القديم من منظور ما ثقفه من خطابات النقد

---

(١) نجيب الحداد: مقابلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى، مختارات المنفلوطي، الطبعة الرابعة، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٤م، ص١٣٨. وقد نشرت مقالات الحداد الثلاث التى تحمل ذلك العنوان فى مجلة البيان، أعداد ٩،٨،٧، لعام ١٨٩٧م.

الأوروبى الحديث، وهذا ما يظهر جليًا عند روحى الخالدى فى «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعـرب وفيكتور هوجو» ١٩٠٤م، وقسطاكى الحمصى، فى «منهل الوراد فى علم الانتقاد» ١٩٠٧م[١]، وأحمد ضيف فى «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» ١٩٢١م.

وإذا كان كتاب ضيف «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» يطأ مجالاً نقديًا جديدًا يتمثل فى تجديد دراسة الأدب العربى، فإنه اكتشف - منذ البداية - بكارة هذا الميدان، فعلى حين انصرفت دعوات التعبيريين المعاصرين لضيف - من أمثال العقاد والمازنى وعبد الرحمن شكرى - إلى تجديد الشعر الغنائى، فإن تجديد دراسة الأدب العربى قد ارتبط بالمؤسسة التعليمية الوليدة آنذاك، أعنى الجامعة المصرية، وهذا ما تكشف عنه مقدمة طه حسين (١٨٨٩م-١٩٧٣م) لكتابه «تجديد ذكرى أبى العلاء» (١٩١٥م)، إذ فرق بين مذهب الشيخ سيد المرصفى الذى يقوم على شرح النصوص الأدبية والعناية بالجوانب اللغوية والنحوية والعروضية، [والمذهب الذى أحدثته الجامعة فى درس الآداب العربية بمصر (.......) وهو تأريخ الآداب تأريخًا يمكننا من فهم الأمة العربية خاصة، والأمم الإسلامية عامة، فهمًا صحيحًا][٢].

إن مسعى ضيف إلى تجديد درس الأدب العربى فى إطار مؤسسى قد جعله يدرك، منذ الصفحات الأولى لكتابه، أن تأسيس ذلك الجديد يبدأ، أول ما يبدأ، بالوقوف أمام النقد العربى القديم، وتحليل منجزات نقاده لتحديد إمكانات الإفادة منها فى عملية التأسيس تلك. ومن اللافت أن تجليات موقف ضيف من النقد العربى القديم تتخلل معظم فصول كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب»، وإن اختلفت وظائفها، وتنوعت طرائق ضيف فى توظيفها.

ويمكن رصد قائمة المصادر النقدية التراثية التى أفاد منها ضيف على النحو التالى:

---

(١) أشرنا فى المتن إلى تاريخ صدور الجزأين الأول والثانى من كتاب الحمصى، على حين أن جزءه الثالث صدر عام ١٩٣٥م.

(٢) طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء، الطبعة التاسعة، دار المعارف، ١٩٨٢م، ص-ص٧-٨.

م	الكتاب والكاتب	عدد النصوص	مواضعها
١	البيان والتبيين للجاحظ (ت٢٥٥هـ).	٧	٢٦، ٢٨، ٢٩، ٤٧-٤٨، ٨٢ مرتان، ٨٢-٨٣.
٢	الشعر والشعراء لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ).	٣	٢١، ٤٦، ٨٦.
٣	نقد الشعر لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ).	٣	٤١، ٤٦، ٨١.
٤	الوساطة بين المتنبى وخصومة للقاضى الجرجانى (ت ٣٩٢هـ).	٣	٧٩-٨٠، ١٧٠، ١٧٨-١٧٩.
٥	العمدة فى صناعة الشعر ونقده لابن رشيق (ت ٤٥٦هـ).	٩	٢٨، ٤١-٤٢، ٦٨-٦٩، ١٦٦، ١٦٨-١٦٩، ١٧١، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٩-١٨٠.
٦	مقدمة ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ).	٣	٢٤-٢٥، ٨١، ١٣٦.

وبالإضافة إلى هذه القائمة نقل أحمد ضيف عن «الصناعتين» لأبى هلال العسكرى (ت٣٩٥هـ) نصًا لابن المقفع (ت١٤٢هـ) فى تعريف البلاغة[١]، كما أشار إلى عبد القاهر الجرجانى (ت٤٧١هـ) مرتين[٢]، وأشار إلى كتاب «إعجاز القرآن» للباقلانى (ت٤١٣هـ) مرة دون أن ينقل أى نص من نصوصه[٣].

وتحمل القائمة السابقة دلالات متعددة لها تأثيرات متنوعة فى موقف أحمد ضيف

(١) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٢٩.

(٢) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٢٨، ١٦٩ هامش (١).

(٣) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٧٠-١٧١. واللافت للانتباه أن أحمد ضيف قد احتفى بكتاب الباقلانى، ورأى أنه من الكتابات النقدية التراثية القليلة التى يمكن أن تفيد الناقد العربى الحديث، لأنه - أى كتاب الباقلانى - كان يقوم بتحليل المعانى، ولذلك وضعه ضيف فى إطار النقد التحليلى.

من النقد العربى القديم. وتتصل أولى هذه الدلالات بحدود التراث النقدى العربى عند أحمد ضيف، ويبدو أن أحمد ضيف قد قلّص تلك الحدود وقصرها فى أطر ضيقة زمانيًا وموضوعيًا؛ إذ توقف عند نقاد يمثلون - فيما عدا ابن خلدون - القرون: الثالث والرابع والخامس الهجرى، وهى القرون التى شهدت نضج النقد العربى القديم وتبلور قضاياه الكبرى. ويكشف الإطار الموضوعى عن تضييق ضيف حدود النقد العربى القديم؛ إذ قصره على النقاد - أو بالأحرى عدد من النقاد - الخُلّص، دون أن يصل اجتهاداتهم باجتهادات الشرائح الثقافية المختلفة التى أسهم أصحابها فى تشكيل خطابات النقد العربى القديم، كاللغويين وشراح الشعر، والمتكلمين، والمفسرين، والمتصوفة.

وتتصل ثانية هذه الدلالات بغياب الكتابات النقدية التى قدمها الفلاسفة العرب القروسطيون، والتى شكلت فى مجموعها نظرية متميزة للشعر فى التراث النقدى العربى[1].

وترتبط الدلالة الثالثة بغياب أو بتغييب عدد من الإسهامات النقدية التراثية ومنها: «البديع» لابن المعتز (ت٢٩٦هـ)، و«عيار الشعر» لابن طباطبا العلوى (ت٣٢٢هـ)، و«الموازنة» للآمدى (ت٣٧٠هـ)، و«منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجنى (ت٦٨٤هـ).

ولعل هذه الدلالات المختلفة تكشف عن أن موقف ضيف من النقد العربى القديم يظل مرهونًا - فى جانب من جوانبه - بحدود الكتابات النقدية التى أتيحت له، والتى أدخلها هو فى إطار النقد العربى القديم أيضًا.

٣/١ آليات قراءة النصوص النقدية:

تنوعت مستويات قراءة التراث النقدى لدى ضيف بدءًا من مستوى قراءة النصوص النقدية التى أدخلها ضيف فى إطار حدود ذلك التراث، ومرورًا بقراءة ضيف لمواقف النقاد العرب القدامى من بعض القضايا الأساسية التى ولّدها تطور

---

(١) انظر: دراسة ألفت كمال الروبى: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

المجتمع العربى القديم، كقضية الصراع بين القدماء والمحدثين، وانتهاءً بهوية النقد العربى. وإذا كانت هذه المستويات القرائية متوازية أفقيًا فى خطاب ضيف النقدى، فإنها متجادلة رأسيًا، يتدعم تجادلها من صدور ضيف عن موقف يرفض التقليد لأن [كل حكم مبنى على التقليد أو النقل لا قيمة له، ولا يفيد الأدب شيئًا ولا يصح الاعتمادُ عليه. فلا يصح أن نأخذ بالتسليم بقول مَنْ قال: إن النابغة الذبيانى أشعر الشعراء لأنه قال: فإنك كالليل الذى هو مدركى.. إلخ بدون بحث فى ذلك، ولا أن المهلهل أول مَنْ طوّل القصائد، لأن صاحب الأغانى أو غيره قال ذلك، بدون أن نبحث فى صحة هذا الزعم، ولا أن نصدق قول مَنْ قال إن لغة العرب أحسنُ اللغات، بدون أن نعرف شيئًا من اللغات الأجنبية ونوازن بينها وبين اللغة العربية][1].

وكان يتصل بذلك الموقف النقدى عدد من الآليات النقدية التى وظفها ضيف فى قراءته لنصوص النقد العربى القديم، كآلية النفى والتعرية وآلية الإبقاء والتوليد. وكان تفاعل ذلك الموقف وتلك الآليات سبيلاً إلى غربلة النقد العربى القديم، من ناحية، وتأسيس التجديد من ناحية ثانية.

وتبدو آلية النفى والتعرية متجلية فى قراءة ضيف لعدد من نصوص النقد العربى، وهى آلية تقوم على رد مفهوم من المفاهيم النقدية التراثية إلى السياقات الثقافية والاجتماعية التى ولّدته، والكشف عن تأثير تلك السياقات فى تحديد دلالة ذلك المفهوم، مما يفضى من منظور ضيف إلى الكشف عن استحالة إعادة إنتاج ذلك المفهوم فى الخطابات النقدية الحديثة. ويتنوع استخدام ضيف لهذه الآلية، إذ قد يورد بعض النصوص النقدية التراثية ثم يجعل من تلك الآلية سبيلاً إلى استنباط نتيجة / دلالة من الدلالات التى تنطوى عليها تلك النصوص، وقد يقرر نتيجة أو استنباطًا ما من بعض الوقائع، ثم يقدم النص النقدى التراثى للتدليل على ذلك الاستنباط. وتبدو هذه الآلية متواترة فى عدد من المواضع التى سعى فيها ضيف إلى الكشف عن تأثير المنشأ الدينى لدرس الأدب ونقده فى التراث العربى القديم، فمن [هنا قالوا

---

(١) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٣.

الغرضُ من الأدب التوصل إلى فهم كتاب الله تعالى. روى الجاحظ عن محمد بن على ابن عبد الله بن عباس أنه قال: «كفاك من علم الدين أن تعلم ما لا يسع جهله، وكفاك من علم الأدب أن تروى الشاهد والمثل». وقيل لعمرو بن عبيد: ما البلاغة؟ قال: «ما بلغ بك الجنة، وعدل بك عن النار. وما بصرك مواقع رشدك وعواقب غيّك»][1].

ومن اللافت أن الشاهدَيْن اللذين استند إليهما ضيف قد وردا لدى الجاحظ فى باب البيان فى كتابه «البيان والتبيين»[2] فى إطار عرض الجاحظ لعدد من المفاهيم المختلفة للبيان، بعد أن قدم مفهومه هو وحلله، مما يشير إلى أن استدلال ضيف بهما على المنشأ الدينى لدرس الأدب ونقده فى التراث العربى يمثل إمكانية دلالية دقيقة، لا سيما أن أحمد ضيف قد قرن ذلك المنشأ بطائفة العلماء والمشتغلين بعلوم الدين والعلوم العربية.

ومن البيِّن أن تلك الآلية قد كرر ضيف استخدامها لإبراز تأثير المنشأ الدينى لدرس الأدب أو البلاغة - حسب اصطلاح ضيف على ما سنرى فى فقرة تالية - على طبيعة ذلك الدرس فى بيئة المتكلمين فى التراث العربى. فهو يقرر أن همّ هؤلاء [العلماء والنقاد لم يكن متجهًا إلى فهم البلاغة فهمًا حقيقيًا][3] ويستدل على ذلك على النحو التالى [سأل سائلٌ أحد هؤلاء العلماء عن حدّ البلاغة، فأجابه: «إنك إذا أردت تقرير حجة الله تعالى فى عقول المتكلمين، وتخفيف المؤونة على المستمعين، وتزيين تلك المعانى فى قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة فى الآذان، المقبولة عند أهل الأذهان، رغبة فى سرعة استجابتهم ونفى الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة من الكتاب والسنة، كنتَ أوتيت فصل الخطاب، واستوجبتَ من الله جزيل الثواب»][4].

---

(1) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٨٢.

(2) انظر: الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة مكتبة الخانجى، ١٩٤٨م الجزء الأول، ص٨٦. ويشمل باب البيان ص-ص٧٥-٨٧.

(3) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٨٢.

(4) البيان والتبيين، الجزء الأول، ص١١٤.

وإذا كان النص الذى استند إليه ضيف واحد من النصوص الواردة على لسان عمرو بن عبيد فى «البيان والتبيين»، فإن الالتفات إلى طبيعة الخطاب الذى ورد فيه النص، كاشف عن كيفية إعمال ضيف آلية النفى فى قراءته لعدد من نصوص النقد العربى القديم.

فالخطاب الذى ورد نص عمرو بن عبيد فى إطاره نموذج لكثير من الخطابات النقدية التى يجدها القارئ فى بعض المصادر النقدية التراثية - ولا سيما «البيان والتبيين» و«العمدة» - حيث يُبنى الخطاب على تقديم مجموعة من التعريفات أو المفاهيم المختلفة لظاهرة أدبية أو نقدية، أو بلاغية، مما يتيح للقارئ الحديث أو المعاصر قدرًا كبيرًا من الحرية فى استنطاق الدلالات التى تنطوى عليها تلك التعريفات والمفاهيم. كما يقوم ذلك الخطاب فى «البيان والتبيين» على بنية السؤال والجواب التى تجعل من عمرو بن عبيد مسئولاً يسأله سائل عن البلاغة، فيقدم المسئول الإجابة تلو الإجابة دون أن يَقْنع السائل بهذه الإجابات، ثم يقنع بالإجابة الأخيرة التى تُعَرِّف البلاغة بأنها [تخيُّر اللفظ مع حسن الإفهام][1]، وحينئذ يأتى النص الذى استند إليه ضيف ليكون تفسيرًا للإجابة التى ارتضاها السائل، وذلك ما يشير إلى أن البعد الدينى الذى تتضمنه الإجابة واحد من الدلالات التى يحملها ذلك النصُّ.

ومن البيِّن أن سعى ضيف إلى الكشف عن تأثير المنشأ الدينى على الدرس الأدبى والنقدى فى التراث العربى إنما هو دال على محاولته إعادة تأسيس ذلك الدرس على منحى علمانى، مما يجعله خطوة رائدة سابقة لطه حسين فى دعوته - فى كتابه «فى الأدب الجاهلى» ١٩٢٧م - إلى تحرير الدرس الأدبى بما يعنى أن يكون ذلك الدرس غاية فى ذاته وليس وسيلة لخدمة العلوم الدينية[2].

وفى مقابل آلية التعرية والنفى اتكأ خطاب ضيف على آلية الإبقاء والتوليد فى تعامله مع عدد من نصوص النقد العربى القديم، وتعنى تلك الآلية إبقاء ضيف على عدد من النصوص التى يرتضى بعض دلالاتها فى سياقاتها الأصلية، أى فى مصادر

---

(١) انظر النص كاملاً فى البيان والتبيين، ١/١١٤.

(٢) انظر: طه حسين: فى الأدب الجاهلى، مرجع سابق، ص٥٦.

النقد العربى القديم، مع إمكان توليد دلالات جديدة لها تتصل ببعض المفاهيم الجديدة التى كان خطاب ضيف يسعى إلى تأصيلها.

ويبدو حضور هذه الآلية لدى ضيف دالاً على سعيه إلى تأصيل بعض مقومات تجديده عن طريق ربطها بأشباهها التراثية. ولما كان خطاب ضيف يستند إلى عدة مفاهيم للبلاغة / الأدب، فإن واحدًا منها يؤسس البلاغة / الأدب على أساس تعبيرى؛ إذ يرى الأدب صياغة فنية تعبر عن ذات الكاتب، وتهدف إلى التأثير فى نفس المتلقى وعواطفه. ولقد وجد ضيف أن ثمة نصوصًا مختلفةً للجاحظ فى «البيان والتبيين» يمكن أن ترفد ذلك المفهوم، فعمل على ضمِّها إلى خطابه، مثلما يبدو فى قوله [يكفى أن يكون اللفظ متينًا، والعبارة واضحة، لتصل من نفس المتكلم إلى نفس السامع. كما روى الجاحظ «أن الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان». معنى ذلك أن الكاتب إذا كان مخلصًا متأثرًا بما يقول، نال من نفس القارئ وبلغ منه المراد. هذه هى البلاغة][1].

وإذا كانت مقولة الجاحظ التى استند إليها ضيف قد وردت فى باب البيان فى «البيان والتبيين»[2] فإنها قد انتقلت من الجاحظ إلى ابن طباطبا العلوى (ت٣٢٢هـ) فى «عيار الشعر»، والذى جعل منها شاهدًا على التأثيرات الحسية والشعورية والسلوكية التى تمارسها «الأشعار الحسنة» على المتلقى[3]، مما جعله يُفَصِّل مقولة الجاحظ ويطورها، على حين أن أحمد ضيف قد أفاد من بعض عناصر مفهوم البيان عند الجاحظ فى تشكيل مفهومه التعبيرى عن البلاغة والأدب.

وكان خطاب ضيف يرتكن إلى آلية الإبقاء والتوليد ويجعل منها وسيلة: إما لنقل

---

(١) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٢٦.

(٢) انظر: البيان والتبيين، ١/٨٣-٨٤.

(٣) انظر: ابن طباطبا العلوى: عيار الشعر، تحقيق وتقديم محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٣م، ص-ص٥٣-٥٤. ومن المفيد ملاحظة ما يراه إحسان عباس من أن ابن طباطبا قد ألح على فكرة المتعة المترتبة على الجمال فى الشعر، ثم جعل من هذه المتعة نفسها وسيلة أخلاقية تتجاوز مجرد الاستمتاع الجمالى إلى خلق حالة من اللذة فى المتلقى تهيئ للشعر تحقيق تأثيره الأخلاقى. انظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دار الشروق، عمان، ١٩٩٨م، ص١٢٩.

دلالة مفهوم من المفاهيم النقدية التراثية، أو لتوسيع دلالته بنقله إلى مجال من مجالات الحياة الأدبية الحديثة. وهذا ما يتضح فى تعاملَ ضيف مع عدة نصوص من «البيان والتبيين» و«الشعر والشعراء». ففى إطار تقديمه لمفهوم من مفاهيمه عن البلاغة قرن مفهومه بما قدمه الجاحظ فى «البيان والتبيين»؛ فقد قرر خطاب ضيف أن [البلاغة كل قول الغرض منه - قبل كل شئ - الاستيلاء على نفس السامع أو القارئ بفصاحة العبارة وحسن التركيب، وبراعة الكاتب أو الشاعر. أو بعبارة أخصر «هى الكلام الفنى الممتع»، والكلام الفنى يملأ نفس السامع وعواطفه فى أى موضوع كان، وعلى أى معنى دل. وذلك يطابق معنى البلاغة عند العرب، كما قال الجاحظ: «وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه فى ظاهر لفظه... فإذا كان المعنى شريفًا واللفظ بليغًا، وكان صحيح الطبع بعيدًا عن الاستكراه ومنزهًا عن الاختلال، ومصونًا عن التكلف، صنعَ فى القلب صنيعَ الغيث فى التربة الكريمة. ومتى فصِّلت الكلمة على هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها اللهُ من التوفيق، ومنحها من التأييد ما لا يمتنع عن تعظيمه صدور الجبابرة، ولا يذهل عن فهمه عقولُ الجهلاء»][1].

فمن الملاحظ أن أحمد ضيف قد نقل مفهوم البيان عند الجاحظ[2] إلى مفهوم البلاغة، واحتفظ لمفهوم الجاحظ بعدد من المصاحبات البنائية الملازمة لها، كالتأكيد على سمة الإيجاز فى البنية اللغوية للعبارات، وإبراز التأثير الانفعالى للكلام فى نفس المتلقى. وفى مقابل ذلك فرَّغ ضيف المفهوم من بعض المصاحبات الدينية المرتبطة به عند الجاحظ[3] ووسَّع من مادة البلاغة فجعلها ممكنة فى أى موضوع من الموضوعات بشرط إمتاع الكلامِ السامعَ، مع اختصاره وفصاحته.

---

(١) البيان والتبيين، ١/ ٨٣.

(٢) النص الذى استخدمه ضيف ورد عند الجاحظ فى إطار باب البيان الذى يقع فى ص-ص٧٥-٨٧ فى الجزء الأول من كتاب البيان والتبيين.

(٣) يتصل المفهوم فى سياقه فى كتاب الجاحظ ببعض العناصر الدينية التى ترد فى إطار النص، فإذا كان الجاحظ يمتدح الكلام الذى يغنى قليله عن كثيره ويتكشف معناه فى ظاهر لفظه فإنه يقول: (وكان الله عزَّ وجلَّ قد ألبسه [يقصد الكلام] من الجلالة، وغشَّاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله) البيان والتبيين ١/ ٨٣.

وترتبط آلية الإبقاء والتوليد لدى ضيف أحيانًا بتغييب بعض العناصر المصاحبة لنص تراثى مع الإبقاء على عناصر أخرى تمثل لبّ النص، وبقدر ما تشير العناصر المستبقاة إلى دلالة أو دلالات يحتاجها خطاب ضيف لتأصيل فهم جديد لمفهوم أو لظاهرة جمالية، فإن العناصر المستبعدة تمثل حوائل يمكن أن تمنع النص التراثى من الانقراء الجديد. ويبدو توظيف ضيف لهذه الآلية فى تعامله مع نص من نصوص الجاحظ فى «البيان والتبيين» استخدمه ضيف ليؤصل للمفهوم الجديد للأدب بوصفه [تخير اللفظ وإتقانه؛ ليبلغ المعنى قلبَ السامع أو القارئ بلا حجاز، ولينال الكاتبُ أو الشاعرُ من الأفئدة ما يريد][1]. فقد سعى ضيف إلى تأصيل ذلك المفهوم بتوظيفه ما رواه الجاحظ عن بعض الأدباء [أنذركم حسن الألفاظ، وحلاوة مخارج الكلام، فإن المعنى إذا اكتسى لفظًا حسنًا، وأعاره البليغ مخرجًا سهلاً، ومنحه المتكلم قولاً مُتَعَشَّقًا، صار فى قلبك أحلى، ولصدرك أملأ. والمعانى إذا اكتسبت الألفاظ الكريمة، وأُلبِست الأوصافَ الرفيعة، تحولت فى العيون عن مقادير صورها، وأربت على حقائق أقدارها بقدر ما بيِّنتْ وعلى حسب ما زخرفت][2].

فمن الملاحظ أن وضع النص فى سياقه فى «البيان والتبيين» يكشف عن أن ثمة عددًا من العناصر المرتبطة بالنص والتى تعطى له قيمة أخلاقية تنصبُّ على التحذير من التأثير الذى تمارسه البلاغة على المتلقين؛ فقد ورد النص فى باب «ذم التشادق والإغراق فى القول» منسوبًا إلى «بعض الربانيين من الأدباء، وأهل المعرفة من البلغاء» الذى كان يحذِّر مستمعيه من الافتتان بكلام البلغاء الذين يستطيعون تمويه الكلام بالخلابة وحسن المنطق، مما يتيح لهؤلاء البلغاء الذين يجيدون صياغة كلامهم جاعلين من معانيهم جَوَارٍ ومن ألفاظهم معارض أو ثيابًا تظهر جمال أولئك الجوارى - أن يؤثِّروا تأثيرًا وجدانيًا فى مستمعيهم استنادًا إلى أن [القلب ضعيف، وسلطان الهوى قوى، ومدخل خُدَع الشيطان خَفِىٌّ][3].

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٢٨.

(٢) البيان والتبيين، ١/٢٥٤.

(٣) البيان والتبيين، ١/٢٥٤.

وقد غيّب ضيف كل تلك العناصر، على حين أبقى من النص على عناصره التى تكشف عن دور الصياغة الجمالية فى تشكيل المعانى، ومن ثم التأثير فى المتلقى. وتشير عملية الإبقاء تلك إلى أن العناصر التى استبقاها ضيف من نص الجاحظ، قد خضعت لعملية تحويل دلالى أضفت عليها قيمة إيجابية.

ولم يكن ضيف يقرأ كثيراً من نصوص النقد العربى القديم بمعزل عن الحياة الأدبية الحديثة، وكان يجد أن من هذه النصوص ما يمكن توسيع دلالته بنقله إلى مجال أوسع من مجال إنتاجه القديم، وحينئذ كانت آلية الإبقاء والتوليد آلية ملائمة لتحقيق ذلك الغرض. وقد تبدت فاعلية هذه الآلية فى تعامل ضيف مع نص من نصوص ابن قتيبة فى «الشعر والشعراء» يجمع فيه بين توصيف بنية نمط من أنماط القصيدة العربية الجاهلية وتعليل هذه البنية، على النحو التالى: [سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقَصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بالديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربعَ، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلةُ العَمَد فى الحلول والظَّعْن على خلاف ما عليه نازلَةُ المدَر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقطَ الغيثِ حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرطَ الصبابة والشوق، ليُميلَ نحوه القلوبَ، ويصرفَ إليه الوجوهَ، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقًا منه بسبب، وضاربًا فيه بسهم، حلالٍ أم حرامٍ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقَّب بإيجاب الحقوق، فرحلَ فى شعره، وشكا النَّصَبَ والسهَر، وسُرَى الليل، وحرَّ الهجير، وإنضاءَ الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجبَ على صاحبه حقَّ الرجاء، وذِمامةَ التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير، بدأ فى المديح، فبعثه على المكافأة، وهزَّه للسماح وفضَّله على الأشباهِ، وصغَّر فى قدره الجزيلَ][1].

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، الجزء الأول، تحقيق أحمد محمد شاكر، الطبعة الثالثة، دار التراث العربى للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧م، ص-ص٨٠-٨١.

فمن هذا النص المطول اقتطع ضيف الفقرة التى يعلل فيها ابن قتيبة ورود الغزل بعد الوقوف على الأطلال، ووصف الديار والحديث عن الظاعنين عنها، ونقل هذه الفقرة من كونها تعليلاً لمكان الغزل فى نمط من أكثر أنماط القصيدة الغنائية شيوعا فى الأدب العربى القديم، لتصبح تفسيرًا لظاهرة من الظواهر الجمالية المعاصرة له، وهى ظاهرة شيوع القصص والمسرحيات العاطفية، وقد جعل من التأثير العاطفى وسيلة لاستمالة المتلقين، قراءً كانوا أم مشاهدين، فوسّع من مجال ذلك التأثير الذى كان نص ابن قتيبة يربطه بالتلقى السمعى لقصيدة المدح العربية القديمة، ثم جعل ضيف من التأثير العاطفى وسيلةً لهدف آخر أعمق يتصل بدفع القراء إلى تأمل النصوص التى يقرأونها واستشكاف الدلالات الفكرية التى تنطوى عليها. وقد جعل ضيف من توسيع دلالة فقرة ابن قتيبة وسيلةً من وسائل تأكيد اختلاف الفنون فى أهدافها عن كتب الأخلاق [إذ ليس من غرض الفنون تقويم الأخلاق، لأنها تقصد إلى إظهار الجمال بأى شكل كان، وعلى أى طريقة كانت. وعلى كتب الأخلاق تقويم النفوس وتربيتها. وإلا لو أخذنا على البلاغات ما فيها من ضروب الغزل والمجون، لوجب أن نحذف منها نحو نصفها. وهل نجد الآن قصة أو رواية تمثيلية بدون أن يكون للحب فيها أثر كبير. ذلك لأن تحريك هذه العاطفة من أكبر الدواعى لحمل الناس على القراءة ودرس أفكار الكاتب وأغراض الكتابة. كما رأى ذلك ابن قتيبة فى مقدمة «الشعر والشعراء» إذ قال: «لأن النسيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقًا منه بسبب، وضاربًا فيه بسهمٍ حلالٍ أو حرامٍ»][1].

٢/٣ قراءة ضيف قضيةَ الصراع بين القديم والجديد:

يتصل المستوى الثانى من مستويات قراءة ضيف للنقد العربى القديم بقضية الصراع بين القدماء والمحدثين فى الشعر العربى فى العصر العباسى، ويصعب فصل قراءة ضيف لهذه القضية عن الصراع بين القديم والجديد فى الثقافة المصرية فى مرحلة

(١) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٨٦.

العشرينيات؛ فثمة علامات قوية تصل قراءة ضيف بهذه القضية المعاصرة له، وتبدو العلامة الأولى ماثلة فى تمهيد كتاب «مقدمة لدراسة بلاغة العرب»، ففيه يتوقف ضيف أمام ضرورة التجديد وحتميته، ويشير عدة مرات إلى أفكار المناصرين للقديم وينقدها. وتُعد هذه العلامة علامة دالة على الاتجاه الذى يضع ضيف خطابه فى إطاره. فإذا قرن الدارس هذه العلامة بالعلامة التى يجليها وضع ضيف لقضية القدماء والمحدثين عند العرب، اكتشف الصلة الوثيقة بين دلالتى هاتين العلامتين. فقد وضع ضيف فصل القدماء والمحدثين عند العرب فى نهاية كتابه، وتتصل نهاية الكتاب بتمهيده فى جلائهما لرؤية تكشف عن ضيق حدود الصراع بين القدماء والمحدثين فى الشعر العربى القديم، مما يجعل من تلك الرؤية علامة دالة بدورها على نفى إمكانية استعادة هوية ذلك الصراع القديم، ويؤذن بأن الصراع الآنىَ بين القديم والجديد - يستندُ إلى منطلقات وتوجهات مختلفة، مما يؤسس - بطريقة غير مباشرة - لمنظور مختلف لذلك الصراع الآنى.

ويعضد هذا المنظورَ أداةٌ جديدةٌ اتكأ عليها خطاب ضيف لاستكشاف الهوية الحقيقية للصراع بين القدماء والمحدثين فى التراث العربى، وهو أداة الموازنة بين هذا الصراع ومثيله فى الأدب الفرنسى، فى القرن السابع عشر، ليتبدّى - عبر هذه المقارنة - محدودية مجالات الصراع بين القدماء والمحدثين فى التراث العربى. وتمثل هذه النتيجة علامة مُؤَكِّدة على الحاجة إلى التجديد الذى يبدو متجاوزًا، إلى درجة شاسعة، الحدَّ الذى وصل إليه المجددون فى التراث العربى القديم.

وقد انطلق ضيف فى دراسته لقضية القدماء والمحدثين عند العرب من البحث عن المذاهب البلاغية (= الأدبية) أو الكتابية التى حلت بالشعر العربى فى عصوره المختلفة، وقد أداه النظر إلى الوصول إلى نتيجة يكررها فى مواضع مختلفة من كتابه، ترى أن الشعر العربى لم يتغير فى جملته [وما يوجد من الفروق بين الأشعار وطرائقها فى العصور المختلفة أكثره أو كله يرجع إلى الاختلاف فى الأسلوب والديباجة، وإدخال بعض الألفاظ والعبارات التى لم تكن، ثم اختلاف طرق الخيال باختلاف المنظورات: كالفرق بين وصف الصحراء ووصف البساتين، والفرق بين وصف الأطلال والكلام

فى الخمر. وهذا لا يُعد من الأطوار الأدبية المعروفة، لأنه مبنى على أصل واحد، وهو تقليد القدماء فى الشعر الوجدانى. فالقديم والحديث من نوع واحد][1].

وبقدر ما يكشف ذلك النص عن أن أحمد ضيف جعل التجديد فى أشعار المحدثين ينصرف إلى عدد من الجوانب الجزئية التى ترجع إلى الأسلوب والديباجة واستخدام بعض الألفاظ والعبارات الجديدة، والصور الجمالية التى تبدو فى بعض الموضوعات الشعرية - فإن هذا النص وغيره من نصوص «مقدمة لدراسة بلاغة العرب»[2] دالٌ على جدة مدخل ضيف فى قراءة الصراع بين القدماء والمحدثين فى الشعر العربى القديم، وهى جدة تعود إلى ما تنطقه نصوص ضيف من بحث عن تنوع الأنواع الأدبية، وليس مجرد تنوع التيارات والاتجاهات الإبداعية فى إطار نوع أدبى واحد، مما يشير إلى أن تناول ضيف لقضية الصراع بين القدماء والمحدثين فى الشعر العربى كان ينقل تناولها - فى إطار النقد العربى الحديث - إلى مجال جديد تَوَاصَلَ بعده - بما يقل قليلاً عن عقدين - عند طه إبراهيم[3]. ولم يكن ذلك النقل عند أحمد ضيف إلا نتيجة من النتائج التى ترتبت على موازنته مسألة القدماء والمحدثين عند العرب بنظيرتها فى الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر، وقد مكنته هذه الموازنة من أن يرد الخلاف بين القدماء والمحدثين فى الأدب الفرنسى إلى أصل فلسفى مداره [مسألة التقدم والارتقاء التى هى أصل فلسفة ديكارت، المتسربة إلى الأدب، المبنية على الاهتمام بالأفكار قبل الاهتمام بالصناعة اللفظية][4]. وقد اقترن

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٧٤.

(٢) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص١٧٦-١٧٧، وهامش (١) ص-ص١٧٧-١٧٨.

(٣) انظر: طه إبراهيم: تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٩م، ص-ص١٠٣-١٠٤، حيث يكرر مقولة ضيف التى ترى أن الشعر العربى لم يتغير جذريًا لأن الشعراء والنقاد (لم يعرفوا للشعر ضروبًا غير الضرب الغنائى. ولو قد عرفوا ذلك لانتفعوا به، ولو قد وقفوا على أدب الإغريق وقوفًا حسنًا كما وقفوا على فلسفتهم ومنطقهم لكان لهم فى الأدب العربى شأن آخر). كما يؤكد أن الشعر العربى لو كان يستطيع مجاراة الحياة الاجتماعية - بما كان فيها من تنوع وتعقيد واختلاف الطبائع والأمزجة - لاستطاع الشعراء إبداع الشعر التمثيلى كما حدث عند اليونان). ونشير إلى أن الطبعة الأولى من هذا الكتاب صدرت عام ١٩٣٨م.

(٤) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١١٢.

بذلك الموازنةُ بين الأدب الفرنسى وآداب الأمم الأخـرى، فكـان أن [اتجهت الأفكار إلى أن فى الجديد ما يصحُّ أن يُعجب به، وأخذَ النقد يسـير فى طريق آخر، ويدعو إلى التأمل فى بـلاغـات الأمم الأخـرى، فخطـا خطوةً جـديـدةً وهـى: أن الأدب صـورة الاجتماع][1].

ولما كان ضيف قد قصر تجديد المحدثين فى الشعر العربى القديم على عدد من عناصر الصياغة، فإنه قد جعل من ظاهرة السرقات فى الشعر العربى القديم دالاً على أخذ المحدثين المعانى من القدماء، ليصل إلى أن هذه الظاهرة تدل [على أن المحدثين فى جملتهم لم يخترعوا ولم يبتكروا][2]. وقد دعم استدلاله بالاستناد إلى نصٍّ مطوّل للقاضى الجرجانى فى «الوساطة» يرى أن [السَّرَق - أيدك الله - داءٌ قديمٌ، وعيبٌ عتيقٌ، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمدُّ من قريحته، ويعتمدُ على معناه ولفظه؛ وكان أكثره ظاهرًا كالتوارد الذى صدَّرنا بذكره الكلام، وإن تجاوز ذلك قليلاً فى الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبَّب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب؛ وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلفوا جبرَ ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض فى حال، والتصريح فى أخرى، والاحتجاج والتعليل، فصار أحدُهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر عن اختراعه وإبداع مثله (.......). ومتى أنصفتَ علمتَ أن أهل عصرنا، ثم العصر الذى بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد عن المذمَّة؛ لأن مَنْ تقدمنا قد استغرق المعانى وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنما يحصل على بقايا؛ إما أن تكونَ تُركت رغبةً عنها، واستهانةً بها، أو لبعد مطلبها، واعتياص مَرامها، وتعذر الوصول إليها. ومتى أجهدَ أحدُنا نفسه، وأعملَ فكره، وأتعبَ خاطرَه وذهنه فى تحصيل معنى يظنُّه غريبًا مُبتدعًا، ونظم بيتٍ يحسبه فردًا مخترعًا، ثم تصفَّح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجدَه بعينه، أو يجد له مثالاً يغضُّ من حسنه][3].

---

(1) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١١٥.

(2) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٧٨.

(3) القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى: الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوى، الطبعة الرابعة، مطبعة عيسى البابى الحلبى، ١٩٦٦م، ص-ص٢١٤-٢١٥.

فإذا كان ضيف قد جعل من ذلك النص دليلاً على النتيجة التى انتهى إليها هو من أن المحدثين - فى جملتهم - لم يبتكروا ولم يخترعوا - فإن هذه النتيجة تمثل تقليصًا لدلالات النص فى سياق تقديمه فى «الوساطة»، بل إن إعادة بناء هذه الدلالات تكشف عن قدرة هذا النص على الإسهام فى تفسير بعض جوانب أزمة الشاعر الإحيائى فى علاقته بتراثه الشعرى العربى، فى الفترة من منتصف القرن التاسع عشر إلى نهاية العقدين الأولين من القرن العشرين، كما تكشف عن دقة موقف ضيف - مقارنة ببعض التعبيريين المعاصرين له كالمازنى والعقاد - من الشعر الإحيائى.

فقد ورد نص الجرجانى، فى الوساطة، فى الجزء الذى تناول فيه السرقات الشعرية، قبل أن يتوقف أمام سرقات المتنبى، وفى ذلك الجزء طرح القاضى أفكارًا دقيقة حول طبيعة السرقات الشعرية وكيفية دراستها، وفرّق بين القول بحدوث السرقة والقول بسبق هذا الشاعر أو ذاك إلى معنى أو فكرة ما، واستند فى دراسته لهذه الجوانب إلى تحليلات موسعة لأمثلة شعرية كثيرة، ركز فيها على طرائق الشعراء فى صياغة المعانى[1]. وقد ورد النص الذى استشهد به ضيف فى نهاية ذلك الجزء، ولذا كان تلخيصًا للنتيجة التى انتهى إليها القاضى وتقريرًا للقاعدة التى كان ينظر فى ضوئها لكيفية إثبات حدوث السرقة الشعرية. وتأمّلُ النص، من بدايته إلى الكلمة التى توقّف عندها اقتباس ضيف، يكشف عن بنية منطقية صارمة تقوم على مقدمات دقيقة تتولد عنها نتائج مترابطة معها على النحو التالى:

المقدمات	النتائج
١- السرقة داء قديم. ٢- كل شاعر يستعين بكتابات من سبقوه، ويُدخل عليها تغييرات كثيرة. ٣- الشعراء المحدَثون معذورون، لأن المعانى المتاحة أمامهم، دون أن يطرقها القدماء، قليلة جدًا.	١- الناقد (أو المتلقى) عامة لا يُعجزه بالدرس المتأنى لدواوين السابقين، أن يجد أصول المعانى المبتكرة لدى المحدثين. ٢- على الناقد البصير ألّا يقطع بسرقة هذا الشاعر معانيه من ذاك الشاعر، وعليه أن يكتفى بإثبات سبق هذا الشاعر، ومتابعة أو إفادة ذاك الشاعر من سَلفِه.

(١) انظر: الوساطة، ص-ص١٨٣-٢١٥.

ومن اللافت أن أحمد ضيف قد استبعد النتيجة الثانية التى قررها الجرجانى فى نصه بوضوح[1]، والتى تمثل النتيجة النهائية لنص الجرجانى، وتُعد مدخل الجرجانى إلى دراسة سرقات المتنبى.

ورغم تقليص ضيف الدلالة الأساسية لنص الجرجانى، فإن من اللافت أن نصَّ الجرجانى، حين يعاد وضعه فى إطار مرحلة الإحياء، يمكن أن يكون مساهمًا فى الكشف عن جانب من جوانب أزمة الشاعر الإحيائى فى علاقته بتراثه، فما يحدده النص من طرائق كان الشاعر المحدث - فى التراث العربى القديم - يلجأ إليها فى تعامله مع أشعار القدماء أو السابقين عليه قد لا تختلف جذريًا عن كثير من الطرائق التى اعتمدها الشاعر الإحيائى فى إعادة إنتاج تراثه الشعرى[2].

فإذا أسقط القارئ المعاصر موقف ضيف من طبيعة التجديد فى الشعر العربى

(١) يقول القاضى الجرجانى بعد أن ساق المقدمات التى وضعناها فى المتن (ولهذا السبب أحظر على نفسى، ولا أرى لغيرى بتَّ الحكم على شاعر بالسرقة. وقد أحسن أحمد بن أبى طاهر فى محاجة البحترى لما ادّعى عليه السرق قوله:

والشعرُ ظَهرُ طريقٍ أنتَ راكبُه ... فمنـه مُنشعبٌ أو غيرُ مُنشعبِ
وربما ضمّ بين الركْبِ منهجَه ... وألصقَ الطُّنُبَ العالى على الطُّنُبِ

إلا أنى إذا وجدت فى شعره معانى كثيرة أجدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذًا لا أثبته بعينه، مسروقًا لا يتميز لى من غيره، وإنما أقول: قال فلان كذا وقد سبقه إليه فلان فقال كذا، فأغتنمُ به فضيلة الصدق. وأسلمُ من اقتحام التهور) الوساطة، ص٢١٥.

(٢) يمكن التمثيل لذلك بجانبين فقط من جوانب التشكيل الجمالى لقصيدة الشعر الغنائى عند الإحيائيين، وهما المعنى والصورة. ففى الجانب الأول كان الشاعر الإحيائى كثيرًا ما يأخذ معانيه من الشعراء القدماء مع تحويرها تحويرًا طفيفًا، كما كان يعمد إلى تفتيت معنى بيت شعرى تراثى فى عدة أبيات، أو يسعى إلى النظر فى معانى القدماء ومحاولة نقضها أو التعديل فيها. وأما فى الجانب الثانى فقد كان يعتمد على محاولة توليد صور جديدة يستمد مادتها من الشاعر القديم محاولاً التفوق عليه، أو يأخذ عنصرًا من صورة تراثية ويسعى إلى تفصيله، أو يعمد إلى المبالغة يضفيها على ما استمده من صور شعرية تراثية:

- لمزيد من التفصيل يراجع:

- إبراهيم السعافين: مدرسة الإحياء والتراث: دراسة فى أثر الشعر القديم على مدرسة الإحياء بمصر، الطبعة الأولى، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠م، ص-ص٢٠٩-٢٦٤.

- جابر عصفور: استعادة الماضى: دراسات فى شعر النهضة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ص-ص٢٠٩-٣١١.

القديم على موقفه الضمنى من الشعر الإحيائى المعاصر له، موازنًا بين ذلك الموقف وموقف بعض النقاد التعبيريين المعاصرين له - كشف ذلك الإسقاط عن نتيجتين ضمنيتين دالتين؛ تنصرف أولاهما إلى تأكيد أن ما حلّ بذلك الشعر الإحيائى لا يمثل تجديدًا حقيقيًا، وهى نتيجة متضمنة فى خطاب ضيف، جهيرة فى خطابات النقاد التعبيريين المعاصرين له. على حين تتولد ثانيتهما عن أولاهما تولدًا منطقيًا، مُفَسِّرةً فارقًا دالاً بين خطاب ضيف من ناحية، وخطاب المازنى والعقاد من ناحية ثانية. فلما كان خطاب ضيف يقرن التجديد «الحقيقى» بإبداع الأنواع الأدبية الحديثة، ويرى أن ما حلّ بالشعر الغنائى العربى الحديث لا يمثل تجديدًا حقيقيًا، كان متسقًا مع هذا الموقف ألا يُشْغل ضيف بتناول مسائل «سرقات» الشعراء الإحيائيين من التراث، بعكس ما قدمه المازنى فى «شعر حافظ» ١٩١٥م، والعقاد فى «الديوان» ١٩٢١م من اتكاء على آلية البحث عن سرقات حافظ وشوقى، لردِّ كثيرٍ من أشعارهما إلى أشعار القدماء[١] مما كان علامة على مسعاهما إلى نفى الأصالة عن شعر الإحيائيين.

ويتصل بقراءة ضيف لقضية الصراع بين القدماء والمحدثين فى الشعر العربى القديم رؤيته للصنعة والطبع فى الشعر العربى القديم، وقد أطلق ضيف على الشعر العربى السابق على إبداع المحدثين الشعرَ المطبوعَ، ويقوم ذلك النمط لديه على مقومات هي: أن يكون الشعر صادرًا عن الشعور والعواطف، وأن يقوم على الإخلاص فى القول والسذاجة الطبعية، وعدم التعمل والبعد عن التكلف. أما شعر المحدثين فهو الشعر المصنوع، القائم على التصنع والبحث فى الصناعة والأفكار والخيال، المرتكن إلى ضرب من البراعة فى الصناعة المتكلفة[٢].

وإذا كان ضيف قد سعى إلى التمييز بين الشعر المطبوع والشعر المصنوع على

---

(١) انظر نص كتاب المازنى: شعر حافظ، ص-ص٦٤-٨٧، من طبعة مدحت الجيار له فى كتابه: معركة المازنى وحافظ، الأوراق الكاملة (١٩١٥م-١٩٤٨م) دار سينا للنشر ١٩٩٢م. وانظر: رصد العقاد لسرقات شوقى فى قصيدته فى رثاء مصطفى كامل، ص١٤٨، من الطبعة الثالثة لكتاب الديوان، دار الشعب، دون تاريخ.

(٢) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص١٨١-١٨٣، ونشير إلى أننا حافظنا فى المتن على إيراد تعبيرات ضيف.

أساس تحديده عددًا من المقومات التى يقوم عليها كل منهما، فإنه قد أعاد إنتاج مفهومين من مفاهيم الطبع والصنعة فى التراث النقدى[1]. ووصف شعر المحدثين بأنه الشعر المتكلف المصنوع، وقدّم عليه الشعر الجاهلى لأنه شعر الطبع، وشعراؤه هم الشعراء المطبوعون. وبذلك التقديم التقى ضيف مع عدد من النقاد التعبيريين المعاصرين له كالعقاد والمازنى وشكرى، والتاليين له كطه إبراهيم ومحمد مندور وعبد القادر القط، ممن قدموا الشعر المطبوع ورفضوا شعر المحدثين لأنه شعر الصنعة[2].

ولم تقتصر قراءة ضيف لقضية الصراع بين القدماء والمحدثين فى الشعر العربى القديم على نفى القيمة الإيجابية عن تجديدات المحدثين وخلع صفات الصناعة والتصنع والتعمل والتكلف على أشعارهم، بل سعى ضيف إلى تفسير عدم تجدد الشعر العربى القديم اعتمادًا على كشفه دور النقاد العرب القدامى فى ذلك، وهذا ما

---

(١) حول مفاهيم الطبع والصنعة فى النقد العربى القديم، يمكن مراجعة مصطلحى الطبع والتكلف فى معجم النقد العربى القديم، تأليف أحمد مطلوب، طبع وزارة الإعلام العراقية، ١٩٨٩م، الجزء الأول ص-ص٣٧٤-٣٧٧، والجزء الثانى ص-ص١٠٤-١٠٧. وانظر، أيضًا كتاب عبد الحكيم راضى، بحوث فى النقد والنظرية الأدبية عند العرب، مكتبة الزهراء، ١٩٩٨م، ص-ص٤٧-٤٩، وفيها يعيد بناء مصطلحى الطبع والتكلف فى النقد العربى القديم، حيث يكشف عن تعدد دلالاتهما، ومنها دلالة تجعل الطبع دالاً على (أن كلام القائل نابع من ذاته، منبثق عن عبقريته، مستقل عن سابقيه وإن استضاء بهم واطلع على آثارهم، لكنه لا يعتمد بصورة مباشرة على أحد منهم)، على حين يعنى التكلف (التعمق فى الصنعة والتمسك بقواعدها، والتروى فى القول والتمهل فى التنقيح والتهذيب ثم الانتفاع المباشر بكلام الغير، بما قد يؤدى إليه ذلك من الوقوع فى الاحتذاء والتقليد) هامش (١) ص٤٧، وهاتان هما الدلالتان اللتان نقصد أن أحمد ضيف قد أعاد إنتاجهما.

(٢) انظر، مواقف هؤلاء النقاد فى كتاباتهم التالية:

- العقاد: الطبع والتقليد فى الشعر العصرى، مرجع سابق، ص-ص١٠-١٤.
- العقاد والمازنى: الديوان، مرجع سابق.
- طه إبراهيم: تاريخ النقد الأدبى عند العرب، مرجع سابق، ص-ص٨٧-١٠٦.
- محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص-ص٧٧-٨٠.
- عبد القادر القط: حركات التجديد فى الشعر العباسى، ضمن كتاب: إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م، ص٤٤١.

يجليه رأيه فى أن [النقاد حدّدوا الموضوعات وقسّموها تقسيمًا نهائيًا، ووضعوا القواعد لمن يأتى بعدهم، وحصروا أنواع الفكر والخيال فيما فكّر وتخيل القدماء][1].

وبقطع النظر عن إمكانية الاختلاف مع تعليل ضيف، فإن تعليله يظل إشارة من الإشارات المبكرة، فى تاريخ النقد العربى الحديث، التى تكشف عن وعيٍ مبكر بدورِ المؤسسة النقدية القديمة فى توجيه الشعر فى التراث العربى.

٣/٣ موقف ضيف من هوية النقد العربى القديم:

يتصل المستوى الأخير من مستويات قراءة أحمد ضيف للنقد العربى القديم بموقفه من مسألة هوية ذلك النقد وتأثيره فى حركة الشعر العربى القديم. ولا يقتصر عمل ضيف، فى هذا المستوى، على بلورة كثير من النتائج التى توصّل إليها فى المستويين السابقين، فقط، بل يمثل تحديدًا لأزمة النقد العربى القديم - من منظور ضيف - مما يفضى إلى اكتشاف إمكانات إفادة الناقد الحديث من النقد العربى القديم بوصفه خطابًا كليًا يتجاوز - فى امتداده وتأثيره - الأطر التاريخية والاجتماعية والثقافية التى تولّد فيها. ولعل الدلالةَ الأساسية التى يكشف عنها هذا المستوى، فى خطاب ضيف التجديدى، تتمثل فى كونه دالاً على سبيل من السبل التى اعتمدها ضيف لتأسيس التجديد النقدى تأسيسًا عينيًا ينهض على الإفادة من بعض معطيات النقد العربى القديم، وتحديد أطر السياقات النقدية التى يمكن أن تظل فيها تلك المعطيات فاعلةً دون أن تتنافر مع الخطاب النقدى الجديد الذى سعى ضيف إلى تأصيله.

إن هويةَ النقد العربى القديم - فيما يرى ضيف - تتمثل فى كونه نقدًا بيانيًا عُنى أصحابه [عناية تامة بالمباحث اللغوية والقضايا اللفظية][2]، كما [اقتصروا على مباحث دقيقة فى الأساليب وضروب التركيب][3]، وهو نقدٌ يتكون من [قضايا

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٧٤.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٦٢.

(٣) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٦٢.

الغرضُ منها إرشاد الكُتّاب والشعراء إلى الطريقة المثلى فى الأساليب وصناعة الكلام][1]، ومن ثَمّ فهو نقد بيانى، يعلل ضَيف تسميته تلك بأنها [نسبة إلى علوم البيان التى هى علوم البلاغة، ويدخل «... فيه» البحثُ فى الألفاظ والأساليب وما بها من الاستعارة والتشبيه والمجاز والمحسنات البديعية][2].

ولما كان العربُ - فيما يرى ضيف - قد [مزجوا النقدَ بعلوم البلاغة، بل لم يعرفوا من النقد غير علوم البلاغة][3]، فإن أطوار النقد عندهم [إنما هى فى النقد البيانى، أى فى الآراء المختلفة فى تعريف البلاغة والفصاحة، ومباحث اللفظ والمعنى، وتفضيل أحدهما على الآخر، ثم فيما جاء به عبد القاهر الجرجانى من مذهبه فى تعريف البلاغة والفصاحة، ثم ما زِيد من أنواع البديع منذ مسلم بن الوليد إلى السكاكى][4].

ومن المفيد هنا ملاحظة أن المفهوم الذى قدمه ضيف للنقد العربى القديم - بوصفه نقدًا بيانيًا يشيرُ إلى أن ذلك النقد قد عُنِى أكثر ما عُنِى بدراسة جماليات الصياغة فى النصوص الأدبية أو فى الإبداعات التى أدخلها النقاد العرب القدماء فى إطار مفاهيمهم للأدب. وإذا كانت تلك الدراسة تمثل جانبًا واحدًا فقط من الجوانب المتعددة التى اكتشف الناقدُ العربى الحديث - منذ مرحلةِ تشكل نظرية التعبير فى النقد العربى - أنها تمثل إمكانات مختلفة ومتعددة لدرس النصوص الأدبية - فإن من اللافت أن مفهوم ضيف عن النقد البيانى لا يمثل تهوينًا من أهمية النقد العربى القديم، بقدر ما يمثل تحديدًا لهويته، ومن ثم تأطيرًا لإمكانات إفادة الناقد العربى الحديث من النقد العربى القديم.

فأما ألا يكون ذلك المفهوم تهوينًا من شأن النقد العربى القديم، فهذا ما يؤكده توصيف ضيف لنقد أرسطو والنقد الرومانى والنقد فى عصر النهضة بأن كُلاً منها

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٦٦.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٦٦.

(٣) نفسه، ص١٦٩.

(٤) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، هامش (١) ص١٦٩.

نقد بيانى[1]، بل إنه يشيرُ إلى احتمال أن يكون النقدُ البيانى عند «دانتي» (١٢٦٥-١٣٢١م) و«بترارك» (١٣٠٤-١٣٧٤م) قد أُخذ عن العرب[2].

وأما أن يكون ذلك المفهوم كاشفًا عن إمكانات إفادة الناقد العربى الحديث - منذ اتصال ذلك الناقد بالنقد الأوروبى بدايةً من النصف الثانى من القرن التاسع عشر - من النقد العربى القديم، فهذا ما يشير إلى جانب من جوانب الأزمة التى أخذت تواجه الناقد العربى الحديث - منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر - نتيجة الاحتكاك بالنقد الغربى ونشأة الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى؛ فقد ارتبط تبلور تلك الأنواع الجديدة بموجات من التجديد فى الشعر الغنائى، ووازى ذلك الاتصالُ باتجاهات متعددة من تيارات النقد الأوروبى. فأخذ الناقد العربى الحديث يدرك - منذ بداية النصف الثانى من القرن التاسع عشر - أن الاكتفاء بمنجزات النقد العربى القديم لن يمكنه من التجاوب مع المتغيرات الجديدة فى الإبداع الأدبى، كما أدرك أن تعامله مع الأنواع الجديدة - فى حدود ما تتيحه إمكانات النقد العربى القديم - يمثل أزمة له. ومن ثم حاول أن يتغلب على تلك الأزمة بتأسيس نقد تلك الأنواع الجديدة على نقل المفاهيم الغربية لها، وتطويعها - بطرائق شتى - لمتطلبات التلقى المحلى، على حين أفاد من بعض جوانب النقد العربى القديم والبلاغة العربية فى نقد بعض جوانب الصياغة اللغوية فى تلك الأنواع، وهذا ما يظهر جليًا فى مرحلة نشأة النقد الروائى والنقد المسرحى فى الثقافة العربية الحديثة[3]. وقد وازى ذلك

---

(١) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص١٠٠-١٠١.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٠٢.

(٣) حول تفاصيل تجليات الموروث اللغوى والبلاغى القديم فى نقد الأنواع الأدبية الحديثة فى مرحلة نشأتها (١٨٥٠م-١٩٢٥م)، انظر:

- أحمد إبراهيم الهوارى: نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٨٣م، ص-ص٨٥-٩٧.

- أحمد شمس الدين الحجاجي: النقد المسرحى فى مصر (١٨٧٦م-١٩٢٣م)، مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ٢٠٠١م، ص-ص٨٦-٨٨.

المسعى مسعى آخر قام به بعضُ النقاد يهدف إلى تطوير نقد الشعر الغنائى بالإفادة من المفاهيم التى أتاحتها الأنواع الأدبية الجديدة، ودمجها بمنجزات البلاغة العربية، وهذا ما يكشف عنه - منذ فترة مبكرة فى تاريخ النقد العربى الحديث - مصطلح النقد البيانى عند لويس شيخو (١٨٥٩م-١٨٨٧م)؛ فقد خصص بابًا قصيرًا فى الجزء الأول من كتابه «علم الأدب» (١٨٨٧م) للنقد البيانى[١]، وفيه أسّس ذلك النمط من النقد على الجميع بين ثلاثة مقومات هى: الإيجاد والتنسيق والبيان، ويكاد المقوم الثالث، أى البيان، يقوم على البلاغة العربية بعلومها الثلاثة (المعانى والبيان والبديع)؛ إذ هو بحثٌ عن خواص الألفاظ، كحسن سبكها وسلاستها أو نفورها وهجنتها عن مواضعها، ودراسة لخواص المعانى من حيث ابتكارها وتفننها وانسجامها أو ابتذالها وتراكبها ببعضها، وتحليل لعرض المادة [وتوسيعها بضروب البيان وأشكالها المعنوية واللفظية (....) «و» أشكال البديع اللفظى والمعنوى وباقى المحسنات المنمّقة للتصانيف الأدبية][٢].

وأما المقومان الأولان فيكشفان عن إفادة شيخو من بعض الخبرات الجمالية التى أتاحتها الأنواع الأدبية الحديثة؛ فالتنسيق يعنى - على سبيل المثال - أن يستقرئ الناقد [نظام التأليف الأدبي، فيبين تلاحم أجزائه وارتباط معانيه واتفاق الصور والعواطف مع المعانى وإفراغ الأقسام المختلفة فى قالبٍ واحدٍ، مع نموها جميعًا فى الحسن والتأثير][٣].

إن قرن توصيف ضيف للنقد العربى القديم بأنه نقد بيانيٍ بمسعى لويس شيخو إلى تأسيس النقد البيانى على الجمع بين علوم البلاغة العربية وبعض الجوانب النقدية المرتبطة بالأنواع الأدبية الحديثة - يشير إلى إدراك الناقد العربى الحديث - منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر - أن منجزات النقد العربى القديم يمكن

---

(١) انظر: لويس شيخو: علم الأدب، الجزء الأول، الطبعة الثانية، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٨٩٧م، ص-ص٣٤٤-٣٥٨.

(٢) علم الأدب، ١/٣٤٧-٣٤٨.

(٣) علم الأدب، ١/٣٤٧.

أن تفيده فى جانب محدد (ومحدود أيضًا) من جوانب نقد الأعمال الأدبية، وهو جانبُ الصياغة اللغوية.

ولعل وصل موقف ضيف من النقد العربى القديم بوصفه نقدًا بيانيًا بمواقف بعض النقاد التعبيريين التالين له، أن يكون كاشفًا عن أنه قد سبقهم إلى تحديد هوية النقد العربى القديم، وهذا ما يتضح من موازنة موقفه بموقف طه إبراهيم من النقد البيانى والنقد الأدبى عند العرب[1].

إن جانبًا من الجوانب المشكِّلة لهوية النقد العربى القديم فى خطاب ضيف يتمثل فى علاقة ذلك النقد بالإبداع الشعرى العربى القديم، وتبدو أهمية تلك العلاقة فى أنها كاشفة - داخل خطاب ضيف - عن دور ذلك النقد فى تثبيت نموذج شعرى بعينه، من ناحية، ومضيئة لتصور ضيف عن دور النقد فى الإسهام فى تأسيس التجديد، من ناحية تالية، ودالة، من ناحية ثالثة، على الحاجة إلى خطاب نقدى جديد يفيد من بعض معطيات النقد العربى القديم. وتتكامل هذه النواحى الثلاث فى جلائها، وإن بطرائق غير مباشرة فى بعض الأحيان، لعدد من مستويات التجديد النقدى لدى ضيف.

---

(١) جعل طه إبراهيم من النقد البيانى دراسةً تتصلُ (بطرق الإبانة والإفصاح)، أو تحليل محاسن الكلام التى تعود إلى مسائل المجاز والحقيقة والتشبيه والاستعارة والحذف والذكر، والتقديم والتأخير، والفصل والوصل وغيرها من الوسائل المُعينة على تذوق الأدب. وبهذا المعنى عدّه نوعًا خاصًا من النقد أو (ناحية من نواحى النقد بالمعنى الذى تدل عليه هذه الكلمة فى القديم والحديث)، على حين عرَّف النقد الأدبى بأنه (فن أدنى إلى البحث فى الأدب وحياته، وإلى البحث فى الأدباء وكيف أنتجوا هذا الأدب. هو فن متشعب، فسيح يتصدى للتحليل والتعليل والشرح، ويتصدى لذكر مميزات العصور الأدبية ومميزات الشعراء والكتاب، ويتصدى فوق ذلك لتحليل عناصر الأدب تحليلاً قائمًا على الذوق الصافى). ويرى أن العرب لم يفرقوا (بين علم البيان وفن النقد الأدبى تفرقة واضحة)، ويرى أنهم (عرفوا النقد الأدبى معرفة دقيقة، وإن لم يدونوه علمًا أو فنًّا). وبعد أن يشير إلى عدد من المصادر التراثية التى تدخل فى إطار النقد الأدبى يؤكد أن هناك بونًا بينها وبين الكتب التى أُلِّفت فى علم البيان كالدلائل والمثل السائر وغيرهما. ليصل إلى أن (علم البيان وفن النقد الأدبى إذن شيئان لا شئ واحد).

انظر: تاريخ النقد الأدبى عند العرب، ص-ص١٠-١٤، ونشير إلى أن طه إبراهيم «يخلط» أحيانًا بين ما سماه النقد البيانى وعلم البيان.

إن النقد العربى القديم كان يقوم - فيما يرى ضيف - بشرح الشعر العربى [وتقرير طريقة الشعر الجاهلى لتكون نموذجًا ومنهجًا للشعراء][1]، ولما كان [الشعر الجاهلى القديم نموذجَ الشعر العربى فى جميع أزمنته، كانت الحركةُ الشعرية ضربًا من التقليد المحض فى الألفاظ والديباجة، وهذا التقليد هو الذى قاد عقولَ الكتاب والشعراء، وكان مقياسًا لها. وذلك فى جملته هو مثال النقد الأدبى العربى فى مجموعه وعليه بُنيت كل فكرة أدبية][2].

إن القار فى خطاب ضيف وصف ضمنى للنقد العربى القديم بأنه نقد معيارى يستند أصحابه - فى درسهم للظواهر والنصوص الأدبية - إلى نموذج أوّلى حددوا هم أنفسهم معاييره الجمالية وخصائصه التشكيلية، ورتبوا عليها مجموعة من التصنيفات لأنماط الإبداع الشعرى، وكانت هذه التصنيفات وتلك المعايير ترتبطان معًا بمجموعة من الأدوات المستمدة من النقد البيانى، من ناحية، كما كانتا تولدان، من ناحية ثانية مجموعة من الطرائق فى التعامل مع تطورات الشعر العربى. وذلك ما يعنى - فى إطار منطوق خطاب ضيف - أن الخطاب النقدى - فى مجموعه - يمكن أن يتحول: إما إلى وسيلة لتثبيت الأنماط والأشكال والتيارات الإبداعية السائدة، أو إلى أداة تسهم فى تأسيس الجديد فى مستويات الحياة الأدبية. وإذا كان خطاب ضيف قد كشف عن أن النقد العربى القديم كان وسيلة من الوسائل التى أتاحت لاتجاه التقليد أن يغلب فى الشعر العربى القديم - فإنه كان حريصًا على اكتشاف امتداد هذه الظاهرة فى النقد الإحيائى السلفى الذى يعاصره[3]، وهذا ما كان يدفعه إلى نقد بعض إجراءات الدرس النقدى فى التراث العربى رابطًا بين المنطلق النظرى الذى وضعه النقاد القدماء والمسلك التطبيقى الذى تولد منه أو ترتب عليه، وهذا ما يبدو - فى سبيل التمثيل - فى وقفته التى ربط فيها بين فكرة النقاد القدماء عن ضرورة تمام المعنى فى البيت الواحد وما ترتب عليها من مسلك بعينه فى النقد التطبيقى،

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٥٨.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٦٠.

(٣) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٣، ٢٣ (الهامش).

إذ [قالوا: «من لوازم الشعر أن يشتمل كل بيت على معنى تام يصح أن ينفرد به».
فصارَ نقد القصيدة نقدًا لكل بيت على حدة. ومثل هذا لا يمكن أن ينتج فى النقد إلا آراء متقطعة، أو أفكارًا مفككة عن الشاعر وعن طريقته؛ إذ لا تظهر براعة الكاتب أو الشاعر إلا فى اتصال أفكاره بعضها ببعض، ولا يمكن أن تظهر قوة النقد إلا فى بحثٍ وتحليل متسلسلين][1].

إن قراءة ضيف للنقد العربى القديم كانت قراءةً نقدية تنطلق من موقع المساءلة التى تضع النقد العربى موضع البحث عن إمكانات الإفادة منه فى تأسيس خطاب نقدى جديد يستجيب لتحولات الأدب العربى فى الربع الأول من القرن العشرين. مما يعنى أن سؤال التجديد/ المعاصرة كان الدافع وراء إطالة ضيف وقفته أمام النقد العربى القديم، فكان أن أنتج السؤال - فى خطاب ضيف - إجابة تستبقى قليلاً من اجتهادات النقاد العرب القدامى، وتحاول مَدَّ بعض اجتهاداتهم إلى مجالات جديدة مرتبطة ببعض تحولات الأدب العربى، على حين كشفت - هذه الإجابة - عن أن بعض قضايا النقد العربى القديم - كقضية القدماء والمحدثين - لا يمكن أن تكون أساسًا يشيد الناقد الحديث المجدد خطابه عليه، هذا من ناحية، كما انتهت الإجابة، من ناحية أخرى، إلى بلورة موقف يحدد طبيعة النقد العربى القديم بوصفه نقدًا بيانيًا، ومن ثم تُضَيِّقُ - هذه الإجابة - إمكانات الإفادة من النقد العربى القديم فى تأسيس خطاب التجديد النقدى.



(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٦٢.

٤/ تاسيس المفهوم الجديد للنقد:

إذا كان ضيف قد جعل من نقده النقد العربى القديم سبيلاً من السبل الكاشفة عن الحاجة إلى التجديد، فإن تقديمه لمفهوم النقد الأدبى إنما كان يمثل تجسيدًا لجانب أساسى من جوانب التجديد التى سعى إلى أن يجعل خطابه مُؤسِّسًا لها. وقد جعل ضيف من التمييز بين النقد والعلم - من حيث علاقة كل منهما بما يدرسه، أو من حيث ماهيته - خطوة أولى تهدف إلى تأسيس المفهوم الجديد للنقد، من ناحية، وتحدد علاقة ذلك المفهوم بالمادة التى يعمل الناقد على تحليلها، من ناحية ثانية، وتُفْضِى، من ناحية ثالثة، إلى وضع بعض منجزات النقد العربى القديم فى إطار ذلك المفهوم الجديد.

إن أحمد ضيف يرى - بداءةً - أن النقد [فن من الفنون التى تُضْبَطُ بالعلوم وتتقدم بتقدمها][1]، ولكنه ليس علمًا من العلوم [لأن العلوم لا بد أن تكون قواعد عامة، تنطبق على جزئيات كثيرة، بدون أن يكون للنفوس أثر فيها][2]. وبقدر ما يشير هذان النصان إلى سعى ضيف إلى التمييز بين النقد والعلم، فإنهما يكشفان عن دالين متجادلين فى خطاب ضيف؛ يتصل أولهما برفضه الاتجاهات النقدية التى تلتقى مع العلوم فى سعيها إلى وضع قواعد أو أسس عامة يجعل منها الناقد وسيلةً إلى تنميط الظواهر والنصوص والإبداعات الأدبية. وقد مثَّل ضيف لهذه الاتجاهات بالنقد القاعدى أو المذهبى الذى [يرمى إلى تقييد العقول والأفكار، وحملها على اتباع طريق واحد فى الفكر والتصور والخيال، وإلى الحكم عليها حكمًا عامًّا بطريقة واحدة][3]، وجعل من مذهب تين نموذجًا لذلك النمط النقدى، وتحفَّظ عليه، غير أن تحفُّظه هذا لم يكن يعنى نفيه تمامًا، وإنما كان وسيلة إلى التعديل فى بعض عناصره على ما سنرى فى فقرة تالية.

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٩٠.

(٢) المرجع السابق، ص-ص٩٠-٩١.

(٣) نفسه، ص٩١.

ويتصل ثانى هذين الدالين برفض ضيف الممارسة النقدية التى تنبنى على الميول الخالصة للنقاد، أو على قواعد اتفاقية تجعل من عمل من الأعمال الإبداعية نموذجًا عامًّا، وينفى ضيف عن هذه الممارسة صفة الصواب، ويصفها بأنها [خطر يهدد سير البلاغة ويقف (؟) تقدمها ويجعلها عبارة عن ضرب من التقليد لا غير][1]، مما يدلُّ على أن أحمد ضيف يشير إلى نمط النقد المعيارى؛ الذى يستند فيه الناقد إلى مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية، التى يستقيها من عمل أدبى يراه مجاوزًا الأعمال الأخرى التى تنتمى إلى ذات النوع أو الشكل، ويجعل منها معيارًا يقيس إليه الأعمال الأدبية التى يتوقف عندها.

إن نفى العلمية والمعيارية عن النقد عند أحمد ضيف قد قاده إلى تأسيس النقد - من حيث هو خطاب جمالى يتصل بدراسة الأعمال والظواهر الأدبية - على مقومين أساسيين هما: الذوق، وإدراك الحقائق الفنية، ويبدو أن دور الذوق - بوصفه المقوِّم الأساسى فى النقد عند ضيف - قد جعل وقفة ضيف أمامه تطول مقارنة بوقفته أمام إدراك الحقائق الفنية؛ إذ إن ذلك الإدراك ليس إلا نتاجًا لامتلاك الناقدِ الذوقَ. ولعل حيوية دور الذوق فى مفهوم النقد عند ضيف تتكشف - أول ما تتكشف - من حرص ضيف على نفى أن يكون ذلك الذوق مجرد ملكة أو موهبة خام، أو مجرد أهواء أو ميول تحرك الناقد فى تعامله مع الأعمال الأدبية. إن سعى ضيف إلى نفى تلك الدلالات التى تتصل بمفهوم الذوق، أو تصبح بدائل دلالية له يعود إلى أن أحمد ضيف يجعل من الممارسة النقدية المؤسَّسة على ذلك الذوق وَحْدَهُ ممارسة ذاتية تنبنى على تحول النص الأدبى إلى مرآة يرى فيها الناقد / القارئ بعض ذاته، أو ميوله، أو أفكاره، أو آرائه، مما يجعل من النص مرآة تتجلى فيها للناقد ذاته.

ومن اللافت أن أحمد ضيف قد أكد ذلك النفى بما أقامه من تمثيل نقدى قرن فيه ذلك الناقد بالعاشق؛ فالشاعر [أو الكاتب الغرامى يذكر صور النفوس العاشقة،

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٩١.

وما تتذوقه من الآلام، فيقرؤها العاشقُ، ويتلذَّذُ بها ويتذوقُ ما فيها؛ لأنها صورةُ نفسه، وإن كانت صورةَ نفسٍ مريضةٍ، أكلها اليأسُ ونال منها البؤسُ، ولكنه راضٍ عنها؛ لأنه يجد فيها ما يجول بخاطره][1].

وبقدر ما يمكن أن يشير ذلك التمثيل النقدى إلى رفض ضيف بعض الممارسات النقدية الانطباعية التى كانت تعاصره[2]، فإنه كان يهيئ لضيف أن يقدم مفهومه للذوق بوصفه ملكة أو خلقًا [من الأخلاق القابلة للتهذيب والتنقيح والغَنَاء بالقراءة والدرس والفهم، بحيث يكون ذوقًا مبنيًا على التجربة مما قرأ الإنسان وفهم من العلوم والفنون][3].

ويؤسس خطاب ضيف لعلاقة طرفاها: الذوق والنقد، تكشف عن رؤية تجعل من حضور كل طرف منهما - فى عمليات اتصال الناقد/ القارئ - بالنصوص الأدبية أداةً ضابطة تَحُول دون سيطرة طرف واحد عليها؛ [فالذوق الصحيح ينضج ويتربَّى بالنقد، والنقد يتهذب بالذوق لأنه معين ومساعد على الفهم وتفضيل الشىء على الشىء][4].

وإذا كان بعض نصوص ضيف تجعل من الذوق وسيلةً تمهِّد للنقد الحكم على الفنون وآثارها[5]، فإن تكرار ضيف الصلة بين الذوق والتقييم يشير إلى رؤية تجعل

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص٩٢-٩٣.

(٢) انظر: على سبيل المثال - تحليل جابر عصفور للنقد الانطباعى عند طه حسين، المرايا المتجاورة: دراسة فى نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م، ص-ص٣٠٤-٣١٠.

(٣) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٩٣. ويمكن مقارنة هذا المفهوم بنظائره فى النقد العربى القديم، ولا سيما عند ابن خلدون، أو بنظيره عند لانسون، انظر:

- أحمد مطلوب: معجم النقد العربى القديم، مرجع سابق، ١/ ٤٨٧-٤٨٩.
- ابن خلدون: المقدمة، طبعة دار الشعب، دون تاريخ، ص-ص٥٢٨-٥٢٩.
- جوستاف لانسون: منهج البحث فى تاريخ الآداب، ترجمة محمد مندور، منشور مع كتاب النقد المنهجى عند العرب، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص٤٠٥.

(٤) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص٩٣-٩٤.

(٥) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص٩٤-٩٥. وفيهما يقول ضيف: «إن (الذوق الصحيح يساعد النقد على الإعجاب بالشئ أو على كراهته؛ أى أنه من الوسائل التى تمهد للنقد الحكم على الشئ)».

من هذه الصلة دالاً على تفاعل طرفيها، من ناحية، وتكشف، من ناحية ثانية، عن أن حضور طرف منهما أو بعض عناصره فى الطرف الآخر لازم تكوينى يسهم فى تحديد هوية النقد أو الذوق ووظيفته [ذلك أن النقد الخالص الذى ليس للذوق فيه أثر هو نقد ناقص، أو نقد جاف، وأن الذوق الخالص من أثر النقد، ومن أثر التجربة العلمية والاطلاع - أى الذى هو الاستسلام إلى ميل الشخص فحسب - لا يُرقّى العقل، ولا يساعده(؟) على نمو قوة الإدراك، ولا يصل بالإنسان إلى كشف الحقائق][1].

صحيح أن أحمد ضيف قد جعل الذوقَ المقوم الأساسى للنقد، لكن - من الصحيح أيضًا - أنه لم يجعله المقوم الوحيد له، فثمة مقومٌ ثانٍ هو القدرة على إدراك ما يسميه ضيف الحقائق الفنية، والتى يصفها بأنها [سر البلاغة الذى تشعر به النفوس][2]. وتتمثل هذه الحقائق - لديه - فى التجليات الجمالية المختلفة التى تتبدى فى عناصر العمل الأدبى الكبرى من لغة وأفكار، وموضوع [فيه من الصور الإنسانية التى يجد فيها القارئ كثيرًا من النفوس والأشكال المختلفة لحياة العقول][3]. وتنطوى تلك الحقائق - لدى ضيف - على قيمة معرفية شعورية، بمعنى أن القارئ حين يتصل بالأعمال الأدبية تترسب لديه - شعوريًا ووجدانيًا - آثار أو مترسِّبات جديدة لم تكن لديه قبل ذلك الاتصال. ولما كان القراء/ النقاد يختلفون فى فهم هذه الحقائق الفنية، فإن هذا يُعَدُّ دالاً - لدى ضيف - على أنها حقائق نسبية. تؤسِّس نسبيتها لتعدد المذاهب النقدية أو أنواع النقد الأدبى واختلافها فى دراسة الظواهر الأدبية.

إن تفاعل مقومى الذوق والقدرة على إدراك الحقائق الفنية يؤسِّس للصيغة النقدية الجديدة عند ضيف، وهى صيغــــة راوح ضيف بين تسميتها النقدَ مجردًا عن أية صفة، وتسميتها النقد التحليلى. وتُعَدُّ صفة «التحليلى» حينئذ دالاً على سعى ضيف إلى تمييز صيغته الجديدة عن أنماط النقد التى رفضها - كالنقد القاعدى

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٩٥.
(٢) المرجع السابق، ص٩٥.
(٣) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٩٦.

النقد المعيارى - أو نمط النقد البيانى الذى رأى أن يمكن أن يوضع فى جانب من جوانب الصيغة الجديدة. ويتأسس ذلك النقدُ التحليلى، عند ضيف على النظر إلى البلاغات أو الآداب بوصفها [نتيجةً من نتائج العقول والقرائح][1]، أو بوصفها تعبيراً عن الذات، أو صورةً من صور الاجتماع، مما يجعل لهذا النقد ماهيةً تتمثل فى [البحث عمّا فى الكتابة والشعر من الأفكار والآراء، واختيار الموضوعات واستيعابها ودقة الملاحظة فى المعانى الصحيحة الاجتماعية، والغرض الذى يعود على القراء من ذلك، ثم تحليل النفوس التى ذُكرت - أثناء الكلام - كما فى القصة التى يقصد منها تصوير الطبائع ورسم النفوس الإنسانية - ثم ترتيب الكلام ومعرفة طريقة الكاتب فى الفهم والإدراك والتصور، ومقدار ما عنده من الحذق فى الصناعة. وعلى الجملة كل ما له صلة بنفسه وكتاباته][2].

كما يبحثُ النقد التحليلى عن الصلة التى تربط الكتابات الأدبية بالحركات العقلية والمؤثرات المختلفة[3]. وإذا كان ضيف قد جعل من القراءة والفهم والتفسير والحكم أصولَ النقد، فإن قرن هذه الأصول بمفهوم النقد التحليلى لديه يكشف عن أن جوانب النقد التحليلى تُعَدُّ، من ناحية، نتيجة قراءة النصوص والاتصال بها، بينما هى، من ناحية ثانية، عمليات تحقق أصْلَى الفهم والتفسير؛ ليصل الناقد، من ناحية ثالثة، إلى الحكم. ويبدو أن وضع هذه النواحى بإزاء بعضها البعض يكشف عن أن بؤرة النشاط النقدى - كما يعكسها إسقاط مفهوم النقد التحليلى عند ضيف على أصول النقد عنده - تتركزُ فى ناحيتى الفهم والتفسير.

وإذا كان ضيف قد نفى عدداً من جوانب النقد العربى القديم، فإنه قد استبقى فى مفهومه للنقد التحليلى جانبين[4] من النقد العربى القديم ورأى أنهما لا يتعارضا

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٦٧.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٦٧. وانظر تفصيل ضيف لمفهوم النقد التحليلى ص-ص٩٦-٩٨.

(٣) انظر المرجع السابق، ص١٦٧.

(٤) يمكن أن نضيف إلى هذين الجانبين ما يراه ضيف من أن بعض مصادر النقد العربى القديم قد ظهر فيها ما يشبه ذلك النقد التحليلى، ولا سيما كتب الموازنة بين الشعراء، ككتاب الوساطة للقاضى الجرجانى. على حين جعل من كتاب الباقلانى «إعجاز القرآن» «أفضل» نموذج للنقد التحليلى فى التراث النقدى العربى معللاً ذلك بأن الباقلانى حلل (كثيراً من آيات القرآن الكريم تحليلاً بديعًا لا يكاد يوجد فى غيره، ولم يعتمد فى ذلك على قواعد البلاغة فقط، بل قصد إلى تحليل المعانى نفسها). انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص١٧٠-١٧١.

مع ذلك المفهوم، إذ استبقى النقد البيانى، لأنه يمثل مستوًى واحدًا من مستويات النقد التحليلى، تنصبُّ الدراسة فيه على جوانب جماليات الصياغة اللغوية، كما استبقى مفهومًا من مفاهيم الدرس البلاغى فى التراث العربى القديم، وهو المفهوم الذى تنصرف دلالته إلى تحليل الخصائص الجمالية - على مستوى المفردات والتراكيب أو الألفاظ وبِنَى الجمل - المتحققة فى تشكيل نصوص يراها المنتج والمتلقِّى - على السواء - مرتفعة عن لغة التواصل فى مجالات الحياة اليومية. وقد ظهرت تجليات ذلك الاستبقاء فيما توقفنا عنده فى فقرة سابقة.



٥/ تأسيس المفهوم الجديد للأدب:

إذا كان أحمد ضيف قد سعى إلى تقديم خطاب نقدى جديد يرود مجالات جديدة فى درس الأدب ونقده والتأريخ له، فإنه قد عمل على أن يؤسس مفهومًا جديدًا للأدب، بوصفه المادة الأساسية التى تعمل فيها تلك المجالات الجديدة. وقد عمل على أن يضع مفهومًا جديدًا للأدب هو مفهوم البلاغة، ولكن ذلك لم يكن يتسنّى له ما لم يتوقف أمام عدد من مفاهيم الأدب فى التراث العربى، والتى ظلت ساريةً فى خطابات كثير من الإحيائيين السابقين عليه والمعاصرين له، ليجعل من نقده إياها سبيلاً من السبل الكاشفة عن الحاجة إلى التجديد فى مفاهيم الأدب والنقد.

ولما كان تأسيس التجديد يتم - فى خطاب ضيف النقدى - عبر آليتى الاستبعاد والنفى، والإبقاء والتوليد، كما تبدى فى قراءته لنصوص النقد العربى القديم، فإن هاتين الآليتين قد ظلت لهما الفاعلية الأساسية فى تشكيل ضيف للمفهوم الجديد للأدب، وكان تجلاها - فى خطاب ضيف - ذلك التزامن الذى يبرز فى سطح خطابه، من ناحية، ويوازيه، من ناحية أخرى، تفاعل بين ما يستبقيه ضيف من التراث النقدى العربى وما أفاده من اتصاله بالنقد الأوروبى أو الفرنسى تحديدًا.

ساق ضيف عددًا من التعريفات والمفاهيم التراثية التى تجعل الأدب [يشمل كل شىء، أو هو مجموع معلومات الإنسان التى اكتسبها بالقراءة والدرس][1]، أو تجعل منه [كل ما تأدّب به الإنسان][2]، أو تعطى له معنى [جامعًا للعلم والأخلاق والفنون والصنائع وغيرها][3]، أو تبسط دلالته لتدل على [مجموع علوم العرب، وعلى مقتطفات الحديث والسمر، وما يتلقاه الناس فى المجالس][4].

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٢١.

(٢) المرجع السابق، ص٢١.

(٣) نفسه، ص-ص٢٢-٢٣.

(٤) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٢٣.

ولما كانت تلك التعريفات قد تواترت فى كتب التراث العربى، كما أفاض فى ذلك المستشرق الإيطالى كارلو نالينو (١٨٧٢م-١٩٣٨م)، فى محاضراته التى كان يلقيها فى الجامعة الأهلية فى أعوام (١٩٠٩م-١٩١٠م) و (١٩١٠م-١٩١١م)[(١)]، فإن أحمد ضيف لم يتوقف عند حد الإفادة من منجز نالينو، بل جعل من تنوع تعريفات الأدب فى التراث العربى سبيلاً إلى نفى صلاحية هذه التعريفات للناقد الذى يتوخى تجديد مفهوم الأدب، مستندًا فى ذلك إلى أن [هذا التوسع العظيم فى استعمال هذا اللفظ يدل على خفاء مدلوله، وخصوصًا أن هذا الاستعمال لم يُخَصَّص فى معنى من هذه المعانى][(٢)].

وبقدر ما يكشف ذلك التعليل عن اعتماد خطاب ضيف آلية النفى لاستبعاد عدد من المفاهيم التراثية عن الأدب، فإنه يشير إلى أن خطاب ضيف كان يستند - فى سعيه إلى تقديم مفهوم جديد للأدب - إلى مبدأ لغوى دلالى يرى أن اللفظ الذى تتعدد دلالاته ويكثر اتساعها، يفقد قدرته على أن يكون دالًا على معنى محدد.

وتوقف ضيف أمام مفهوم ابن خلدون للأدب[(٣)]، ورفضه لأنه يجعل من الأدب [صناعة من الصناعات تُتعلّم ويتوصّل إليها بالتمرين، لا أثرًا من آثار الكُتّاب والشعراء][(٤)]. كما توقف ضيف أما مفهوم تراثى آخر يرى أصحابه أن [الأدب علم يُحترز به عن الخلل فى كلام العرب لفظًا وكتابة][(٥)]، أو هو [عبارة عن معرفة ما يُحترز به عن جميع أنواع الخطأ][(٦)]. وإذا كان ذلك المفهوم قد ظل قارًا عند بعض

(١) انظر: كارلونالينو: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية إلى عصر بني أمية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤، ص-ص١١-٣٩. ونشير إلى أن العنوان الفرعى للكتاب هو (نص المحاضرات التى ألقاها بالجامعة المصرية فى سنة ١٩١٠م-١٩١١م)، على حين يتضح من ص٣، ٥ بالكتاب أن نالينو قد ألقى هذه المحاضرات للمرة الأولى بالجامعة عام ١٩٠٩م-١٩١٠م.

(٢) أحمد ضيف، مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٢٣.

(٣) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص٢٤-٢٥، وانظر: مقدمة ابن خلدون، طبع دار الشعب، القاهرة، دون تاريخ، ص-ص٥٢١-٥٢٢.

(٤) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٢٦.

(٥) المرجع السابق، ص٢٧.

(٦) المرجع السابق، ص٢٧.

الإحيائيين السابقين على ضيف والمعاصرين له كبطرس البستانى وحمزة فتح الله[1]. فإن أحمد ضيف قد أسس نفيه لهذا المفهوم علىٰ منظور يرى أن ذلك المفهوم يجعل من دراسة الشعر والنثر مجرد وسيلة لتجنب الخطأ فى استخدام العربية وفهمها والتواصل بها. على حين أن أحمد ضيف أراد أن يجعل دراسة الأدب (= الشعر والنثر) هدفًا فى ذاته.

أخذ ضيف يقصر المفهوم الجديد للأدب على ضروب بعينها من الكتابات الإبداعية وهى النثر والشعر، وهى الكتابات التى تتأسس على أنماط من الاستخدامات الجمالية النفعية للغة، مما يجعل من تلك الكتابات - فيها يرى ضيف - حاملة لأسرار اللغة وقيمتها، وهى - من هذه الناحية - قادرة على أن تُمْتِعَ المتلقى إمتاعًا يصل به إلى تربية الذوق وتهذيبه. ولما كانت تلك الكتابات قد تحددت - فى خطاب ضيف - بكونها بلاغةً فإنها قد أصبحت [وسيلةً من وسائل تربية النفوس تربية فنية][2].

ولما كانت تلك البلاغة تقوم - من حيث صلتها بالمنشئ - على كونها تعبيرًا عن ذاته، فإن تعبيريتها تلك تجعلها قادرة - فيما يرى ضيف - على إثارة المتلقى وتحريك عواطفه بقطع النظر عن اقتراب ذلك المنشئ أو ابتعاده عن الحقيقة؛ لأن [غرضه الأول أن ينال من قلوب السامعين والقارئين، ويؤثِّر فيهم ويحرِّك من نفوسهم][3].

وبقدر ما كان ضيف حريصًا على أن يرفد ذلك المفهوم الجديد بعدد من نصوص النقد العربى القديم التى تتوافق معه - كما تبدى فى فقرة سابقة - فإنه حاول أن يؤصِّل هذا المفهوم الجديد، فجعله عنصرًا من عناصر عنوانى كتابيه الأولين «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» و«بلاغة العرب فى الأندلس»، بل إنه كان يضع كلمة البلاغة بديلاً عن كلمة الأدب فى ترجمته لاثنين من أشهر كتب النقد وتاريخ الأدب المكتوبين بالفرنسية، وهما كتاب تين (Histoire de la littérature anglaise) وكتاب لانسون (Histoire de la littérature Francaise).

---

(١) انظر: بطرس البستانى: دائرة المعارف، دار المعرفة، بيروت، ١٨٧٦م، الجزء الثانى، ص٦٥٥. وانظر أيضًا: حمزة فتح الله: المواهب الفتحية فى علوم العربية، قدّم له وأعد فهارسه محمود إبراهيم الرضوانى، مكتبة دار التراث، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٨.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٣٣.

(٣) المرجع السابق، ص٣٣.

كان سعى ضيف إلى تقديم مصطلح البلاغة بديلاً عن مصطلح الأدب دالًا على مسعى تجديدى، يهدف إلى بلورة مفهوم جديد للأدب يميزه عن كثير من المفاهيم التراثية - والتى ظلت حية لدى كثير من الإحيائيين حتى العقدين الأولين من القرن العشرين - ولكن ذلك المصطلح الذى قدمه ضيف لم يستقر - فيما نعلم - لدى نقاد آخرين من معاصريه، بل إن أحمد ضيف قد أخذ فى كتاباته التالية لكتابيه الأولين يراوح بين استخدام تعبيرى البلاغة والأدب. ورغم ذلك فإن المفهوم الذى قدمه ضيف للأدب / البلاغة كان إسهامًا مهمًا فى تأصيل المفاهيم التعبيرية للأدب فى النقد العربى الحديث فى مرحلة الربع الأول من القرن العشرين.

١/٥ صيغة البلاغة الوجدانية (= الأدب تعبير عن الذات):

يتبدى جانبٌ من جوانب التجديد النقدى فى خطاب أحمد ضيف فى تمييزه بين نمطين أو صيغتين مختلفين للأدب أو البلاغة، وهما صيغتا البلاغة الوجدانية والبلاغة الاجتماعية اللتان تكشفان عن اتصال خطاب ضيف بخطابات التعبيريين المعاصرين له، وإن سعى إلى تقديم إضافات متعددة وفارقة إلى خطاب النقد التعبيرى، فى مجمله، تشير إلى وعى «متميز» ببعض مشكلات الشعر العربى القديم ومشكلات تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى.

ولعل من المفيد أن نشير، بداية، إلى أن كلمة البلاغة التى استخدمها ضيف فى هاتين الصيغتين تمثل مقابلاً دلاليًا لكلمة الأدب؛ ولذا لم يكن من الغريب أن يستخدم ضيف كلمة الأدب فى بعض السياقات، وإن بدا أن كثرة ترداده لمصطلح البلاغة دال فى رغبته فى تأصيل المعنى الجديد له فى النقد العربى الحديث.

وقد أسس ضيف البلاغة - وجدانية كانت أم اجتماعية - على أساس تعبيرى لا يفصل بين التعبير بوصفه حاجةً فطرية والصياغة الجمالية التى يتشكل ذلك التعبير فى إطارها؛ فالبلاغة أو الأدب [فن من الفنون الجميلة الفطرية للإنسان؛ لأنه مدفوع بطبيعة الحاجة إلى التفاهم، وسائر بفطرته إلى التعبير عما يجول بخاطره من سرور وحزن وآلام ولذة وارتياح][1].

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٣٦.

وإذا كان ذلك الفهم يجعل من التعبير حاجةً فطرية، فإن تلك الحاجة يمكن أن [تكون عبارة عن إظهار ما يجول فى نفس الإنسان، من عواطف وإحساسات وخيالات وغيرها، مما يدل على شخصية الكاتب أو المتكلم فحسب][1]، وإذا كانت هذه هى البلاغة الوجدانية - حسب مصطلحات أحمد ضيف - فإن فهمه لها يصل خطابه بخطابات التعبيريين المعاصرين له الذين نظروا إلى الأدب بوصفه تعبيراً عن ذات الكاتب أو عن وجدانه أو عن شخصيته، تلك الأصول التى تشترك - رغم بعض فروقها الدلالية - فى تأكيدها على البعد الذاتى فى الإبداع الرومانسى. وقد عمل ضيف على تدعيم صيغة البلاغة الوجدانية فى خطابه، إذ أسس، من ناحية، صلةً بين كون الأدب تعبيراً «صادقًا» عن ذات الأديب وإمكانية تأثيره فى المتلقى تأثيراً شعوريًا، إذ رأى أن [الكاتب إذا كان مخلصًا متأثرًا بما يقول، نال من نفس القارئ وبلغ منه المراد][2]. على حين احتفى، من ناحية ثانية، بما دعا إليه سانت بيف (١٨٠٤م-١٨٩٦م) من أن يكون الدرسُ النقدى للأعمال الأدبية بحثًا عن شخصيات المبدعين كما تتجلى فى أعمالهم الأدبية، فإذا كان بيف [يبحث عن الأمزجة الخاصة وصور النفوس من خطوات الأقلام فى الصفحات والطروس][3]، فإن أحمد ضيف يخلع على مذهب بيف النقدى حكمًا قيميًا إيجابيًا، إذ يراه [من أعدل المذاهب وأقربها إلى الطريقة الأدبية][4].

وسعى ضيف، من ناحية ثالثة، إلى إعادة قراءة بعض نصوص النقد العربى القديم من منظور تعبيرى ليضمها إلى خطابه التجديدى، على ما تبدى فى فقرة سابقة. وقد اتصل خطاب ضيف فى هذا المسعى بخطاب إحيائى تنويرى معاصر له، هو روحى الخالدى الذي عمل على تقديم نماذج من الشعر العربى القديم تحقق الفهم الرومانسى للشعر، كما قدم بعض أفكار كل من ابن رشيق وابن خلدون

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٣٧.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٢٦.

(٣) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١١٧.

(٤) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١١٦.

التي رأى أنها تشبه أفكار أصحاب الطريقة الرومانية[1]، أى الرومانسيين الأوروبيين.

وبقدر ما تُعد صيغة البلاغة الوجدانية دالاً على تواصل خطاب ضيف مع خطاب التعبيريين المعاصرين له، فإن تعامله مع هذه الصيغة يكشف عن سعيه إلى مفارقة خطابهم، وذلك ما حققه خطاب ضيف، لانطلاقه من منظور مختلف - من حيث تصوره للأنواع الأدبية التى يحتاجها الأدب العربى الحديث - عن منظور التعبيريين المعاصرين له، إذ كان ينطلق من تصور ينطوى على تقدير للأنواع الأدبية الحديثة، لما تستطيع تحقيقه من وظائف قد لا يستطيع الشعر الغنائى تحقيقها. كما كان ذلك التصور ينطوى على رؤية مغايرة لطبيعة الشعر العربى القديم (الغنائى) وتأثيره فى الشعر العربى الحديث.

فإذا كان خطاب ضيف يراوح بين صيغتي البلاغة الوجدانية والبلاغة الاجتماعية، فإنه كان يرى - من منظور نوعى - ضيق حدود الأنواع فى الأدب العربى القديم، فبلاغة العرب (= الأدب العربى القديم) [إذا أحصيناها وجدنا أنها تكاد تكون منحصرةً فى نوع من الشعر الوجدانى الشخصى][2]، كما أن [بلاغة اللغة العربية فى جملتها تعبر عن نفس قائلها لا غير، ولا تكاد تخرج عن شعور الشاعر وتصورات الكاتب، لأن العواطفَ هى أصل الشعر العربى والباعث عليه][3].

وإذا كان توصيف ضيف لغلبة الشعر الوجدانى (= الغنائى) على الأدب العربى القديم يمثل تقريرًا لظاهرة يؤكدها تاريخ الشعر العربى القديم، فإنه يشير إلى اتصال خطاب ضيف بخطاب بعض الإحيائيين التنويريين الذين أتاح لهم اتصالهم بالشعر الغربى - منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر - إدراك التعددية النوعية فى الشعر الغربى وتجليها فى نوع غنائى ونوع درامى ونوع ملحمى، على نحو ما يبدو

---

(١) انظر، روحى الخالدى، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو، تقديم حسام الخطيب، منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، دمشق، ١٩٨٤م، ص-ص١٨٦-١٨٧.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٤.

(٣) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص٣٩-٤٠.

لدى نجيب الحداد وسليمان البستانى[1]. ولكن خطاب أحمد ضيف قد تجاوز ذلك الإدراك إلى مجال جديد يمكن وصفه بالريادة فيه، وهو مجال الكشف عن سلبيات سيطرة الشعر الغنائى (= الوجدانى) على الأدب العربى القديم، مما يفضى - بطرائق مباشرة وغير مباشرة - إلى طرح الحاجة إلى الأنواع الأدبية الجديدة والتماس مع بعض مشكلات تأصيلها فى الأدب العربى الحديث.

وتتصل تلك السلبيات - فيما يكشف عنها خطاب أحمد ضيف - بمادة الشعر الغنائى وبطرائق الصياغة الجمالية فى الشعر العربى القديم. فإذا كانت مادة الشعر الغنائى - عند ضيف - هى العواطف، فإن العواطف محدودة مما يؤدى إلى تكرار المعنى الواحد، حتى أن ذلك المعنى الواحد قد يتكرر عند نفس الشاعر فى قصائد متعددة. وضيق مجال المعانى يدفع الشاعر - فيما يرى ضيف - إلى السطو على معانى غيره محاولاً أن يلبسها لباسًا آخر، ولذا كانت السرقات الشعرية كاشفًا عن تكرار المعنى الواحد عند كثير من الشعراء[2]. ولما كان الشعر الغنائى العربى يقوم على كثير من القوانين التى يجب على الشاعر اتباعها فكثيرًا [ما تضطره إلى ذكر ما لا يلزم أو حذف ما يلزم (.....) لأن الشعر رغم كلِّ شئ مبناه الخيالُ والمبالغاتُ، والصناعةُ الشعريةُ كثيرًا ما تضطر الشاعر اضطرارًا لاتباع أهوائه، خصوصًا الشعر العربى لأنه أكثر الشعر رونقًا وبهاءً، وأشدُّه ارتباطًا بالنغمات الموسيقية، والموازين والألفاظ الضخمة، والاستعارة والتشبيه والمجاز][3].

وإذا كانت تلك السلبيات تجعل أحمد ضيف ينفى أن يكون الشعر العربى (الغنائى القديم) قد مَثَّل أخلاق المجتمع أو حالة الاجتماع فإن بعض نصوصه كانت تنفى هذه النتيجة[4] فيما يمثل واحدًا من التناقضات التى وقع فيه خطابه.

---

(١) انظر: نجيب الحداد: مقابلة بين الشعر العربى والإفرنجى، مرجع سابق.

- سليمان البستانى: مقدمة ترجمة الإلياذة، الجزء الأول من نظرية الشعر، تقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٤م، ص-ص١٦٣-١٦٥.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص٤٠-٤١.

(٣) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٦٨.

(٤) يقول ضيف: إن الشعر العربى (القديم وجدانى فطرى فى أصله ومأخذه، اجتماعى فى صورته وشكله. لأن به كثيرًا من أثر الاجتماع العربى) ص٤٩، من مقدمة لدراسة بلاغة العرب.

ولكن هذه النتيجة تتصل - على مستوى آخر - بنتيجة أخرى فى خطاب ضيف، وهى: إن الشعر العربى القديم لم يعرف تطورًا حقيقيًا، وتتضام النتيجتان معًا لتتيحا لضيف الوصول إلى استنتاج «بالغ الخطورة» لم يتبد - فيما نعلم - لدى النقاد التعبيريين المعاصرين له. ويتمثل هذا الاستنتاج فى أن النثر العربى القديم هو الذى تطور تطورًا حقيقيًا، إذ انتقلت أشكاله من الصيغ «البسيطة» - كسجع الكهان والخطب الدينية - إلى صيغ أكثر تعقيدًا - كالرسالة والمقالات الطويلة والمقامات[1]، ومن ثم فقد عرف النثر العربى القديم تطورًا واسعًا فى أشكاله، سماه ضيف «الأطوار الأدبية». ولما كان النثر - فى عمومه - أكثر اقتدارًا - فيما يرى ضيف - على تمثيل حالة الاجتماع لأن الناثر يجد فى نثره ما لا يجده الشاعر فى شعره من «الحرية المطلقة»[2] - فإن هذا الاستنتاج الذى علله ضيف دال على إمكانيتين نقدتين؛ تتصل أولاهما بإعادة الاعتبار إلى الأشكال النثرية، فى التراث، مقابل «التهوين» من الشعر، مما يفتح المجال أمام الناقد العربى الحديث لتأمل هيراركية الأنواع الأدبية فى الأدب العربى القديم، من منظور مختلف عن المنظورات القديمة. على حين تنبنى ثانية هذه النتائج على أولاهما فتشير إلى إدراك ضيف مماثلةً ما بين الأشكال النثرية العربية القديمة والأنواع الأدبية الحديثة (النثرية بالدرجة الأولى) فى قدرتها على أن تكون «تمثيلاً» للمجتمع مما يؤذن باحتياج اجتماعى وثقافى لها.

وستبدو - عند تحليل صيغة الأدب تمثيل للمجتمع - بعض العلامات الدالة على وصول خطاب ضيف النقدى إلى هاتين النتيجتين.

٢/٥ صيغة البلاغة صورة الاجتماع (= الأدب تعبير عن الاجتماع):

تبدو صيغة الأدب/ البلاغة صورة الاجتماع كاشفة بعمق عن عديد من جوانب التجديد فى خطاب ضيف النقدى، وذلك لسعيه إلى تأصيل فهم «جديد» لها، والإفادة منها فى الموازنة بين الأدبين العربى والأوروبى بما يكشف عن حاجة الأدب العربى إلى التطور، والإفادة من هذه الصيغة فى تناول كثير من الجوانب التى تدخل فى إطار تأصيل الأنواع الأدبية الجديدة.

---

(١) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص١٨٣-١٨٥.

(٢) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٦٨.

ولعل احتفاء خطاب ضيف بهذه الصيغة، مقارنة بصيغة الأدب تعبير عن الذات، يتأكد من تكرار تناول ضيف لها فى كثير من فصول كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» وفى كتاباته الأخرى؛ ففى كتابه ذاك ثمة إلحاح عليها فى عدد من فصوله؛ كفصل «الكلام البليغ ودراسته» وفصل «البلاغة والاجتماع» وفصل «تبعة الشعراء والكُتّاب». وأما فى الفصول التى خصصها ضيف لتناول النقد الأدبى فى فرنسا فيبدو تكرار هذه الصيغة قرين الكشف عن جانب من الجوانب التى رأى ضيف أنها تسم معظم اتجاهات النقد الأدبى الفرنسى. ولا تكاد تخلو بقية فصول هذا الكتاب من تناول لكثير من الجوانب التى ترتبط بصيغة الأدب / البلاغة صورة الاجتماع.

وقد قدم ضيف هذه الصيغة فى سياق يميز بينها وبين البلاغة الوجدانية (أو صيغة الأدب تعبير عن الذات)، فجعل من البلاغة الاجتماعية هى تلك البلاغة التى [تكون صورة غير صورة نفس الكاتب أو الشاعر، أى صورة من الحياة العامة للإنسان، أو جزءًا من تاريخ الإنسانية][1]، ولعل ذلك التقديم، الذى يفصح عنه النص السابق، يشير إلى المستويين اللذين كان خطاب ضيف يستند إليهما فى تحديده للبلاغة الاجتماعية؛ ففى المستوى الأول يُعد الأدب صورة تعبر عن الحياة فى مجتمع محدد، على حين أن الأدب فى المستوى الثانى يُعد تعبيرًا عن الإنسان أو الإنسانية فى معناها العام، دون أن يتناقض المستويان، ولكل منهما تجلياته فى خطاب ضيف.

وإذا كان ضيف يستخدم مصطلح «الاجتماع» معادلاً دلاليًا لمصطلح المجتمع عند الوضعيين، فإن اللافت أنه قد كرر استخدام مصطلح الإيجابية أو المذهب الإيجابى ليشير إلى الاتجاه الوضعى فى عدد من تجلياته فى الفكر الفرنسى الحديث[2].

ويقترن اتكاء خطاب ضيف على نمط من أنماط الفهم الاجتماعى للأدب، إنْ من حيث ماهيته وإنْ من حيث مهمته، بتقديم ذلك الفهم على صيغة الأدب تعبير عن

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٣٧.

(٢) انظر، الصفحات التالية من مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص٣٤-٣٥، ١١٨-١١٩، ١٢٣، ١٣٥، ففيها ترد مصطلحات: المذهب الإيجابى، وفلسفة تين الإيجابية، والحركة الإيجابية، وحركة الإيجابيين العلمية.

ذات الكاتب، مما يجعله يرى فى الأدب مرآة تصور عواطف الجماعة وأحاسيسها، وتصوراتها وخيالاتها، وتربيتها النفسية وعاداتها الاجتماعية وحالتها العقلية، وغيرها من الجوانب الاجتماعية التى تُعد [لبّ البلاغة وغرضها][١].

وإذا كان ذلك الفهم الذى طرحه خطاب ضيف قد جعله يطرح مقولة إن «البلاغة صورة الاجتماع»، ويفسرها بأن [ما يوجد من الأفكار فى الكتابات من نظم ونثر يمثل الحالة الاجتماعية ولا سيما الفكرية منها][٢]، مما قد يشى بنظرة إلى الأدب / البلاغة تكاد تهمل، أحيانًا، شخصية الكاتب، فإن خطاب ضيف كان يكرر - فى سياقات مختلفة - تأكيد دور ذاتية الكاتب التى تجعل من المثيرات الخارجية دافعة له إلى إعادة تشكيل المعطيات التى تلقاها من العالم الخارجى، وتقديمها للمتلقين وقد أصبحت ممتزجة بشخصيته ودالة عليها[٣]، مما يجعل من [طريقة الكتابة والتعبير تدل على نفس الكاتب وحقيقته][٤]. ولما كانت المادة الاجتماعية التى يعيد الكاتب صياغتها لا تنفصل - إنْ فى تشكيلها أو فى تلقيها - عن طرائق صياغتها، فإن أحمد ضيف قد جعل منهما معًا دالين، فى اتصالهما، على نفس الكاتب[٥].

وإذا كانت صيغة الأدب / البلاغة صورة للاجتماع وسيلة لدى ضيف - وغيره من النقاد التعبيريين المعاصرين له - لتأكيد فاعلية الأدب فى الحياة الاجتماعية، فإن إدراك ضيف ما فى المجتمع الحديث من تعدد طبقى، وتنوع فى أشكال الكتابة الأدبية واتجاهاتها - كان يدفعه إلى تقييد دلالة تلك الصيغة لتنصرف إلى دلالة تجعل الأدب دالاً على رؤية فئة أو جماعة فى مجتمع ما. وبقدر ما يستند ذلك التقييد الدلالى لدى ضيف إلى كون أنماط من الكتابات الأدبية تستمد مادتها من جماعة أو فئة من

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٦.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٦٤.

(٣) انظر ما يقوله ضيف عن: أن البلاغة (عبارة عن معلومات عامة، وملاحظات للكاتب، وتأثرات اكتسبها من الخارج، دخلت فى نفسه وخرجت للناس لابسة شخصيته) ص٣٤، من مقدمة لدراسة بلاغة العرب.

(٤) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٦٣.

(٥) انظر: المرجع السابق، ص٦٣.

بيئة خاصة - فإن سمات كُتّابها [إنما هى حالة من أحوال البيئة التى يعيش فيها هؤلاء الكتاب، فهم جزء من مجموع الجمهور الذى يعبرون عن حالته][1].

ولعل سعى ضيف إلى تأصيل صيغة الأدب صورة الاجتماع، كان دافعًا له ليطيل الوقوف أمام مذهب تين فى النقد، إذ كان أكثر مذاهب النقد الفرنسى التى اهتم ضيف بتقديم عناصرها ومناقشتها[2]، نظرًا لأن مذهب تين يمثل تجليًا من تجليات الدرس الاجتماعى للظواهر الأدبية والفنية، من ناحية، كما كان ضيف فى حاجة إلى الإفاضة فى عرض ذلك المذهب لأن أفكاره النقدية مُؤسّسة فى مجال التنظير لمفهوم تاريخ الأدب، من ناحية ثانية. كما أن هذه الأفكار تحولت لدى ضيف إلى وسائل يهتدى فى ضوئها إلى آراء واستنتاجات جديدة فى بعض مسائل الأدب والنقد العربى القديم، من ناحية ثالثة.

وقد حدد ضيف الأساس الفلسفى الذى أقام تين عليه مذهبه فى النقد ودرس الأدب، وهو أساس يجعل من الحواس وسائل معرفة الحقائق، وبيّن أن تين يردُّ الظواهر الإبداعية إلى ثلاثة عوامل هى: الجنس والبيئة الطبيعية والاجتماعية، ثم الزمن الذى تكونت فيه تلك الظواهر. ولم يكتف ضيف بمتابعة أفكار تين إذ توقف أمامها لمناقشتها وإجراء التعديلات فى بعضها، انطلاقًا من أمثلة أو حالات لظواهر إبداعية أو ثقافية عربية.

ويبدو عنصر البيئة - بجانبيها الطبعى والاجتماعى - أكثر عناصر مذهب تين لفتا لاهتمام ضيف، وإذا كان قد فرق بين البيئة الطبيعية والبيئة الاجتماعية، فإنه قد توقف عند أثر البيئة الطبيعية (أو الصحراء) فى تشكيل الشعر الجاهلى مما يتجلى - لدى ضيف - فى تقديم العربى قيم الشجاعة والمروءة والكرم على غيرها من القيم، على حين امتد تأثيرها إلى خيالات العربى التى تكونت مما يحيط به ومما يراه. وذلك ماجعل الشعر الجاهلى يتصف - لدى ضيف - بأنه كلام مطبوع، أو أدب تبدو فيه السذاجة الفطرية[3]. وإذا

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٦٤.

(٢) تناول ضيف مذهب تين ص-ص١١٨-١٤٢، وقرن هذا التناول بمناقشة أفكاره وتطبيقها على بعض موضوعات الأدب العربى، على حين تناول مذهب برونتيير ص-ص١٤٣-١٤٩، ومذهب جول لمتر ص-ص١٥٠-١٥٧.

(٣) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص١٢٦-١٢٩.

كنا قد لاحظنا، في فقرة سابقة، تقديم ضيف للشعر الجاهلى على شعر المحدثين نتيجة قيامه على الطبع - فإن ردّ ضيف هذا الطبع وماهيته إلى البيئة يكشف عن أن مفهوم الطبع - فى هذا السياق - لم يعد مجرد توصيف جمالى، بل أصبح مفهومًا ماديًا اجتماعيًا (وإن كان فهم خطاب ضيف لذلك المفهوم تلازمه بعض السلبيات التى سنتوقف عندها فى فقرة تالية).

وأما عنصر الجنس ودوره فى الإبداع الأدبى والإنتاج العقلى، فيكشف تناول ضيف له عن صورة من صور التعديل فى أساس من الأسس التى قدمها تين. فإذا كان ضيف يتفق مع تين فى تأثير الجنس فى الإبداع الأدبى، فإنه قد أدخل تعديلين على فكرة تين؛ فمن ناحية جعل من مسألة تأثير الجنس فى الإبداع مسألة غير مُسلَّم بها على إطلاقها، مدللاً على ذلك بأن [الحوادث أثبتت لنا أن بعض الشعوب الصغيرة التى اتخذها أصحاب هذا المذهب برهانًا ودليلاً على نظرياتهم، ظهرت فيها قدرة تكاد تضارع أهل الجنس الأبيض][1]. كما أنه قدم، من ناحية ثانية، تأثير البيئة على تأثير الجنس؛ إذ جعل من البيئة المؤثر الأساسى الذى يشكل أفكار جماعة ما وسلوكها وعاداتها وطرقها فى الفهم والإدراك، ومَثَّل لذلك بتغير حياة العرب بتأثير الإسلام وما نتج عنه من شرائع وقوانين ونظم مادية، ثم تأثير احتكاك العرب بالأمم الأخرى فى العصرين الأموى والعباسى[2].

وتبدو أهمية تعديلات ضيف على تصور تين لتأثير الجنس فى الإبداع فى كونها دالة على موقف نقدى من تصور تين وتجلياته عند بعض المستشرقين السابقين على ضيف والمعاصرين له، وعند بعض التعبيريين المعاصرين له. إذ إن بعض المستشرقين قد فرقوا بين الجنسين الآرى والسامى، ورأوا أن الجنس الآرى يمتلك عقلية خصبة وخيالاً ابتكاريًا نشيطًا، وذلك ما يفسر - فيما يرون - نشأة الأشعار والأشكال القصصية لدى شعوب هذا الجنس، بعكس الجنس السامى الذى لا يمتلك أبناؤه

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٣٨.

(٢) انظر: تحليل ضيف لهذه المسألة. ص-ص١٣٩-١٤٠. وانظر أيضًا: ص-ص١٨٠-١٨١، اللتين يناقش ضيف فيهما تأثير الجنس الآرى - ممثلاً فى الفرس - فى الجنس السامى - ممثلاً فى العرب - فى الشعر العباسى، ويجعل هذا التأثير متحققًا فى إطار البيئة الاجتماعية.

مخيلة خالقة، ولذا لم تعرف آدابهم الأشكالَ القصصيةَ. وقد كان المستشرق الفرنسى «إرنست رينان» (١٨٢٣م-١٨٩٢م) أشهر مَنْ تبنوا هذا الرأى[(١)]. ولعل اللافت للانتباه أن العقاد قد أفاد من هذه الرؤية الاستشراقية وأعاد إنتاج كثير من عناصرها فى تقديمه لديوان «لآلئ الأفكار» الذى أصدره عبد الرحمن شكرى عام ١٩١٣م؛ إذ مَيّز بين الأسلوبين الآرى والسامى جاعلاً من البيئة الطبيعية للآريين العامل الذى آثار خيالهم، مما جعل شعراءهم قادرين على تشخيص المجردات. على حين رأى أن الساميين [أقوام نشأووا فى بلاد صاحية ضاحية، وليس فيما حولهم ما يخيفهم ويذعرهم. فقويت حواسهم وضعف خيالهم. ومن ثم كان الآريون أقدر فى شعرهم على وصف سرائر النفوس. وكان الساميون أقدر على تشبيه ظواهر الأشياء، وذلك لأن مرجع الأول إلى الإحساس الباطن، ومرجع هذا إلى الحس الظاهر][(٢)].

ولما كان العقاد قد قرر [اتساع الميثولوجى عند الآريين، وضيقها عند الساميين][(٣)] فإنه جعل ذلك [هو السبب فى افتقار الأدب السامى إلى الشعر القصصى، ووفرة أساليب هذا النوع من الشعر فى الأدب الآرى][(٤)].

وإذا كان ضيف لم يول عنصر الزمن - بوصفه واحدًا من عناصر مذهب تين فى تفسير الإبداع - درسًا مستقلاً، فإن كثيرًا من تطبيقاته أو عروضه لبعض مسائل أو موضوعات الأدبين العربى والفرنسى، وكذلك دعـوته إلى الأدب العصـرى وإلى الأدب القومي، كانت جميعًا قائمة - فى جانب من أهم جوانبها - على إبراز دور الزمن / العصر فى الإبداع الأدبي.

ولما كانت ثلاثية «تين» تهدف إلى تقديم تفسير عام للإبداع الأدبى والفنى، فإن

---

(١) عرض ضيف آراء رينان وانتهى إلى التشكيك فيها مما يظهر فى هاتين العبارتين (ربما كان شئ من ذلك صحيحًا) و(إن رينان يبالغ فى مثل هذه المباحث وكأنه عدد لدود للأمم السامية)، انظر مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص١٣٧-١٣٨، هامش (١).

(٢) عباس محمود العقاد: الشعر ومزاياه، مقدمة ديوان شكرى لآلئ الأفكار، طبعة منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٠م، ص١٠٥.

(٣) المرجع السابق، ص-ص١٠٥-١٠٦.

(٤) نفسه، ص١٠٦.

أحمد ضيف قد رأى ضرورة تقييد فاعليتها حين يكون الناقد بصدد [تحليل نفوس الأشخاص وآثارهم العقلية والكتابية][1]، إذ إن هذا النمط من التحليل يكشف عن أهمية العوامل «الخاصة» التى تؤثر فى سلوك المبدعين وكتاباتهم كالاستعدادات الفطرية والملامح النفسية كالقدرة على التصور والخيال، والسمات العقلية والجسمية.

٥/٢/٢ الأدب القومى والأدب العصرى:

وإذا كان اسم أحمد ضيف قد اقترن فى كتابات عدد من المستشرقين، مثل بروجمان (J.Brugman) ودى مور (De Moor)، بالدعوة إلى الأدب القومى والتنظير له وتحديد مقوماته[2]. فإن فاعلية عنصرى البيئة والزمن فى مذهب تين تتبدى فى كونهما أساسين أفاد منهما ضيف فى تأسيس مفهوم الأدب القومى والأدب العصرى، وكلا المفهومين يقوم - فى خطاب ضيف - على أن يصور الأدبُ الشخصيةَ المصرية، مما يجعل من الكتابات الإبداعية - على تنوع أشكالها وصيغها - تعبيرًا عن حالتنا [الاجتماعية وحركاتنا الفكرية والعصر الذى نعيش فيه. تُمثِّلُ الزارعَ فى حقله والتاجرَ فى حانوته، والأميرَ فى قصره، والعالمَ بين تلاميذه وكتبه، والشيخَ فى أهله، والعابدَ فى مسجده وصومعته، والشابَ فى مجونه وغرامه][3].

ومن متابعة السياقات التى استخدم فيها ضيف مصطلحى العصر والأدب والقومى يتبدى أن ثمة فارقين بين الأدب العصرى والأدب القومى فى خطابه، فعلى حين يُعد الأدب العصرى تصويرًا للمجتمع المصرى الحديث، فإن الأدب القومى

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٢٢.

(٢) انظر:

- J. Brugman: An Introdution to the History of modern Arabic litterture in Egypt, leiden, Brill, 1984, p.234.
- Starkey, Paul and meisame, Julie Scott (ed): Encyclopedia of Arabic litterature, Routledge, london and new york, 1998, V.I. p. 185.

(٣) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٦.

مفهوم ممتد يشمل الأدب الوسيط والأدب الحديث اللذين يشتركان فى تصوير الحياة الاجتماعية للمجتمع. ولما كان خطاب ضيف قد وسم الأدب العربى الوسيط بغلبة الصنعة والتعمل عليه، على حين جعل من الأدب القومى مرآة تعكس صور النفوس وأحوال عامة الناس والاجتماع، فإن ذلك قد جعل تسمية الأدب القومى تنصرف - فى بعض سياقات خطاب ضيف - إلى الأدب الشعبى أو الأدب العامى، أو الأدب الفنى الملحون الذى يكون [أدل على صور النفوس والحياة العامة والخاصة لأمة من الأمم من الأدب الفصيح المنمق الذى يلتزم فيه الشاعر أو الكاتب طرق الصنعة والتعمل][1].

إن قرن مفهوم الأدب القومى عند ضيف بنظائره عند التعبيريين المعاصرين له يكشف، من جانب، عن أهمية دور البيئة في تشكيل ذلك المفهوم عند ضيف، أو نظائره عند التعبيريين المعاصرين له، وكان ذلك المفهوم، من جانب آخر، مقومًا من المقومات التى تأسست عليها - طوال العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين - الدعوة إلى دراسة الآداب الإقليمية في الأدب العربى الوسيط، كالأدب المصرى والأدب الأندلسى. ولعل هذا ما يفسر تقديم ضيف لكتابه الثانى عن أدب أو «بلاغة العرب فى الأندلس»، والذى نشره عام ١٩٢٤م.

ولكن ضمّ مفهوم ضيف عن الأدب القومى إلى نظائره عند التعبيريين المعاصرين له يكشف عن دلالتين مختلفين؛ تشير أولاهما إلى اتساع مفهوم الأدب القومى عند ضيف مقارنة بنظائره عند محمد حسين هيكل ومحمد أمين حسونة، فى العشرينيات[2]، وعباس محمود العقاد، فى الثلاثينيات؛ فهم جميعًا قصروا مفهوم الأدب القومى على الأدب الفصيح، ولم يمدوه ليشمل - كما عند ضيف - الأدب الفصيح والأدب الشعبى معًا.

وتشير ثانية هاتين الدلالتين إلى أن توسيع ضيف دلالة مفهوم الأدب القومى كان يمثل مجرد خطوة على تأصيل ذلك المصطلح فى النقد العربى الحديث فى العشرينيات والثلاثينيات؛ لأن قرن مصطلح ضيف بنظيره عند العقاد يكشف عن أن إضافات

(١) أحمد ضيف، مقدمة كتاب تاريخ أدب الشعب، تأليف حسين مظلوم رياض، ومصطفى محمد الصباحى، مطبعة السعادة ١٩٣٦م، ص «ز» من المقدمة وعنوانها «الأدب القومى».

(٢) انظر: محمد محمد حسين: الاتجاهات الوطنية فى الأدب، مرجع سابق، الجزء الثانى، ص-ص١٤٣-١٤٥.

العقاد الدالة إلى هذا المصطلح قد كانت العامل الحاسم الذى أدى إلى تأصيل هذا المصطلح فى النقد العربى الحديث. ففى كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» (١٩٣٥م)[١] أصّل العقاد مصطلح الأدب القومى فى إطار دراسته للشعراء الرومانسيين التالين لجيل شوقى، وأطلق عليهم اسم «المدرسة المصرية»، وبنى الأدب القومى على ثلاثة مقومات؛ أولها يتمثل فى أنَّ الموضوعات والمعالم المحلية لا تكفى - على الإطلاق - ليكون الشعر أو الأدب قوميا، فالشاعر القومى هو من «يشعر بقومه»، وتتأتى الطبيعة القومية لديه من تبنيه وجهة نظر مصرية فيصبح [قوميًا بشعوره ومزاجه][٢]، ولذا فالواجب [على الشاعر القومى أن يكون قوميًا بنفسه وشعوره وإدراكه، ما دام صادقًا فى تعبيره عن ذلك جميعًا. وليصفَ بعد ذلك نجوم السماء وأزهار الأرض، أو قنطرة قصر النيل، أو حديقة «هايد بارك»، أو ينابيع جبل لبنان، فما فى ذلك ضيرٌ على الشعر، ولا عليه ولا على القومية][٣].

ويكشف النص السابق عن أن الصدق التعبيرى الناتج عن جِلاء الشاعر / الأديب مشاعره الحقيقية، يمثل المقوم الثانى من مقومات الأدب القومى لدى العقاد. على حين يتمثل المقوم الثالث فى اللاتناقض بين القومية والإنسانية، مما يجعل من القومية بمثابة التجلى الوطنى للإنسانية [فمدرسة الشعر المصرى بعد شوقى تُعنى بالإنسان، ولا تفهم «القومية» فى الشعر إلا على أنها إنسانية مصبوغة بصبغة وطن من الأوطان، وهى تلقى بالها كلَّه إلى شعور الإنسان فى جميع الطبقات، ولا تحصر شعورها فى طالبى الخبز وعبيد الاقتصاد، وهى على هذا مدرسة الطبيعة الإنسانية][٤].

ومن البين أن المنطلق التعبيرى لمفهوم العقاد عن الأدب تبتدى تجلياته، بوضوح، فى مصطلح الأدب القومى لديه. ولعل ذلك ما يؤكد دور العقاد فى تأصيل ذلك

(١) نشير إلى أن العقاد قد نشر مقالات هذا الكتاب فى الدوريات قبل أن ينشر الكتاب عام ١٩٣٥م.
(٢) عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص١٩٨.
(٣) العقاد: شعراء مصر، ص١٩٩.
(٤) المرجع السابق، ص-ص١٩٢-١٩٣. ونشير إلى أن النص الذى اقتبسناه فى المتن قد جاء فى سياق قول العقاد: إن المدرسة المصرية تقاوم الفكرة الاشتراكية.

المصطلح، دون أن ينفى هذا دور ضيف وإسهامه فى تحديد دلالة من دلالاته فى النقد العربى فى العشرينيات.

وكان خطاب ضيف يراوح بين تسميتى الأدب العصرى والأدب المصرى، دون أن يرى تناقضًا بين المصرية والعربية، ومن هنا دعوته إلى إبداع آداب عربية مصبوغة بصبغة مصرية، أو آداب مصرية عربية [مصرية فى موضوعاتها ومعلوماتها، عربية فى لغتها وبلاغتها وأساليبها][1]. وكانت دعوته إلى أدب مصرى عصرى مسهمة فى بلورة مطمح التجديد الأدبى عند كُتّاب المدرسة الحديثة فى أوائل العشرينيات، ولعل بعضهم قد وجد فى صدور تلك الدعوة من «أستاذ الآداب العربية» بالجامعة المصرية سندًا قويًا لتحقيق ما تهدف إليه تلك الدعوة[2].

٣/٢/٥ سلبيات تاسيس صيغة البلاغة صورة الاجتماع:

إذا كانت صيـغة الأدب/ البلاغة صورة المجتمع وما يرتبط بها من سعى إلى إبراز دور البيئة والزمن فى الإبداع الأدبى، من ناحية، وما يتصل بها، من ناحية ثانية، من تقديم مصطلحى الأدب العصرى والأدب القومى - قد مثّلت جميعًا دوال على عدد من جوانب التجديد فى خطاب ضيف النقدى، فإن ثمة عددًا من السلبيات التى لابست هذه الجوانب، وأبرزها تحديد ضيف لنمط من أنماط الأدب الاجتماعى أو البلاغة الاجتماعية ممثلة فى شعر الحكمة، وآلية المطابقة بين الأدب والحياة الاجتماعية التى يصورها، وتتصل هاتان الظاهرتان السلبيتان بظواهر أخرى سنتوقف عندها.

وتتمثل الظاهرة الأولى فى تصنيف ضيف لشعر الحكمة فى إطار الأدب الاجتماعى أو الشعر الاجتماعى، وإذا كان ضيف قد علل تقديم المتنبى وأبى العلاء والنابغة على غيرهم من الشعراء [لأنهم جاءوا بالحكمة فى أشعارهم، وتكلموا عن

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٦.

(٢) انظر: مقدمة عيسى عبيد لمجموعته إحسان هانم الصادرة عام ١٩٢٢م، منشورة ضمن كتاب: نظرية الرواية، إعداد وتقديم محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٠م، ص-ص٢١٩-٢٢٠ وفيهما يتحدث عبيد عن دعوة ضيف ويثنى عليها.

بعض طبائع الإنسان وعقائده الكامنة فى كثير من الأشخاص][1] فإن مبررات ذلك التعليل تلتقى بما قدمه العقاد فى «الديوان» من تحديد للحِكمة «الصادقة» التى ينبغى أن يفيد منها الشاعر فى شعره[2].

وقد جعل ضيف من أشعار الحكمة مجلى من مجالى البلاغة الاجتماعية، وخلع على ذلك المجلى حكم قيمة يجعل من تلك البلاغة التى تؤثر فى كل نفس بلاغةً باقيةً، وعلّل بقائها بتأثيرها الشعورى فى المتلقى مما يجعلها مقبولة لدى كل نفس، ولا تثقل على الطبائع ويقبلها كل فكر، فهذه جماع أسباب قبول أشعار الحكمة والمواعظ [لأنها تنال من كل نفس وتتسرب إلى كل فؤاد][3].

ويبدو أن الفهم الذى قدمه ضيف ليجعل من شعر الحكمة نمطًا من أنماط الأدب أو الشعر الاجتماعى يتناقض مع ما قدمه من فهم لصيغة الأدب صورة المجتمع؛ لأن شعر الحكمة يغلب أن يكون صياغة لأفكار أو قيم أو مفاهيم عامة، ولذا يصعب أن يكون دالاً على صورة المجتمع.

ولعل تلك الظاهرة تقترن بظاهرة أخرى تنكشف للمتأمل فى بعض تفاصيل الخطاب النقدى عند ضيف؛ إذ يكشف عدد من نصوصه عن كونه يرى الأدب مرآة تعكس حركة العقول أو القيم العامة فى المجتمع[4]، واللافت أن الأمثلة التى كان يستدل بها ضيف على هذا الفهم هى أمثلة لمسرحيات أو كتابات من المسرح الكلاسيكى الفرنسى، على نجد ما يبدو فى حديثه عن أن «راسين» قد وصف فى رواياته (= مسرحياته) [أشخاصًا وقصد إلى دراسة الأخلاق العامة فى الإنسان، وما

---

(1) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٣٨.

(2) انظر: العقاد والمازنى: الديوان، مرجع سابق، ص-ص١٥٠-١٥٢، حيث يفرق العقاد بين الجوهر والعرض، ويجعل من الجوهر الحكمَ الإنسانية الشاملة أو (الحقائق الخالدة) (التى لا تتعلق بلفظ أو لغة. لأنها حقائق الإنسانية بأسرها، قديمها وحديثها، عربيها وأعجميها).... و(الحقائق الخالدة لا تتعلق بفترة محددة ولا تقوم على مشابهة زائلة). على حين يجعل من العَرَض تلك الحكمَ الشائعة التى تقوم على المشابهات السطحية بين الأشياء، والتى تتصف لشيوعها - بالابتذال. ويرى العقاد أن الشاعر الحقيقى هو الذى يستلهم فى شعره الجواهرَ لا الأعراض.

(3) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٣٨.

(4) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٣، ١٦، ١٨، على سبيل المثال.

هو كامن فى النفوس فاظهر ضعف المرأة وقلة إرادتها، ووصف أرواح النساء، وأظهر كل دقيقة فى ذلك، وبين أنواع الصلات بين الرجل والمرأة وضروب العشق والغرام، وما يدخل تحت ذلك من الأخلاق العامة، من شدة وضعف، وسذاجة وخداع، وغضب ورضى (.....) وغير ذلك من الأخلاق العامة فى المرأة][1].

وبقدر ما تتعاضد الظاهرتان السابقتان فإنهما تشيران إلى ما ينطوى عليه خطاب ضيف النقدى - فى جانب من جوانبه - من نظر إلى الأدب بوصفه مرآة تعكس جوانب الثبات فى الإنسان أو الإنسانية، وتتجاور تلك المرآة رأسيًا مع المرايا الأخرى التى يبدو فيها الأدب تعبيرًا عن الأديب، أو صورة للمجتمع، ويلتقى خطاب ضيف - فى هذا - مع خطاب طه حسين الذى قام على التجاور بين تلك المرايا[2].

وتتمثل الظاهرة التالية فى آلية المطابقة بين الأدب والحياة الاجتماعية التى يصورها، وقد تبدت هذه الظاهرة فى التطبيقات النقدية القليلة التى قدمها ضيف فى كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب»؛ إذ كان ضيف الناقد ينتقل دائمًا من المثال أو الشاهد الشعرى أو النثرى إلى الدلالة الاجتماعية التى يتضمنها، فقد قدم، على سبيل المثال، أبياتًا للنعمان بن بشير يؤنب فيها معاوية بن أبى سفيان على هجاء الأخطل للأنصار، ثم وصفها بالقول إن [هذا الشعر يصح أن يكون صورة صحيحة من صور الحياة إذ ذاك، ويصحُّ أن يدل على حرية الشعب مدة خلافة معاوية][3].

وإذا كانت هذه الطريقة قد تكررت لدى ضيف فى سياقات أخرى[4]، فإن ذلك التكرار إنما هو دال على استناد ضيف إلى آلية تطابق بين الإبداع الأدبى والحياة الاجتماعية التى يصدر عنها، دون التفات إلى دور الوسائط التى تتوسط بينهما، فتنفى عن الإبداع الأدبى أن يكون مجرد صورة تنسخ الواقع الاجتماعى. ومن اللافت ملاحظة أن إغفال دور الوسائط التى تتوسط بين الإنتاج الأدبى والسياقات

---

(1) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص٤٢-٤٣، هامش (1).

(2) انظر: تحليل جابر عصفور لتجاور تلك المرايا فى نقد طه حسين، فى دراسته: المرايا المتجاورة: دراسة فى نقد طه حسين، مرجع سابق.

(3) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٦٥.

(4) انظر: المرجع السابق، ص-ص٦٥-٦٦.

الاجتماعية التى يتولد فيها يمثل ظاهرة متكررة فى خطاب طه حسين النقدى وفى خطاب النقاد الاجتماعيين المصريين فى مرحلتى الخمسينيات والستينيات[1].

٥/٢/٤ صيغة البلاغة صورة الاجتماع وتأصيل الأنواع الأدبية الحديثة:

إن فاعلية صيغة البلاغة / الأدب صورة الاجتماع فى خطاب ضيف النقدى تتجلى فى مسألة تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى، وتنطوى فى إطار هذه المسألة - فى خطاب ضيف - جوانب تتصل بغلبة الشعر الغنائى على الممارسة الأدبية فى التراث العربى، على حين ترتبط جوانب أخرى بالموازنة بين مقومات تلك الأنواع وما تأصل فى الممارسة الأدبية والنقدية فى التراث العربى وامتداداته المعاصرة لضيف، ويرتبط بهذه الجوانب وتلك، جانب ثالث يكشف فيه خطاب ضيف عن بعض المقومات الجمالية الاجتماعية لتلك الأنواع. ويفضى تفاعل هذه الجوانب جميعًا فى خطاب ضيف إلى الكشف عن الاحتياجات الجمالية والاجتماعية التى تستطيع تلك الأنواع تلبيتها.

ونشير إلى أن مصطلح التأصيل - هنا - لا يعنى البحث عن الأشباه العربية التراثية للأنواع الأدبية الحديثة (الرواية والقصة القصيرة والمسرحية)، بل يعنى السعى إلى تثبيت تلك الأنواع فى الأدب العربى الحديث، والكشف عن العقبات التى تحول دون ذلك، والوقوف عند المؤثرات التراثية - فكرية كانت أم جمالية - الممتدة فى الثقافة العربية الحديثة، والحائلة دون استقرار الأنواع الجديدة فى المجتمع والأدب العربى الحديث.

ويبدو مدخل ضيف إلى تناول مسائل تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة مستندًا - فى أساسه القيمى - إلى كون تلك الأنواع أشكالاً من البلاغة الاجتماعية أو الأدب الاجتماعى الذى يستطيع القيام بوظائف اجتماعية لا يستطيع الشعر الغنائى

(١) انظر: جابر عصفور: المرايا المتجاورة، مرجع سابق، ص-ص٧١-٧٢.

- سامى سليمان أحمد: الخطاب النقدى والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر (١٩٤٥م - ١٩٦٧م)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص-ص١٤٢-١٤٣.

القيام بها، على حين يقوم ذلك المدخل - فى أساسه الجمالى - على الإفادة مما قدمته النظريات الغربية - ولا سيما الفرنسية منها - من تقسيم للأنواع الأدبية إلى ثلاثة أنواع: غنائى وملحمى ودرامى. وإذا كان هذا التقسيم قد نقله بعض الإحيائيين التنويريين السابقين على ضيف والمعاصرين له، مثل نجيب الحداد وسليمان البستانى[1]، فإن منحى ضيف يدل - فى رؤيته للشعر العربى فى ضوء ذلك التقسيم - على توجه مخالف لمنحى البستانى الإحيائى «التنويرى»؛ فعلى حين سعى البستانى إلى التدليل على معرفة العرب نمطين من الملاحم، وهما الملاحم القصيرة ويقصد بها القصائد التى تقوم - فى بنائها - على سرد الحوادث وتفصيل الوقائع وتمثيل المشاهد، ومنها المعلقات. وملاحم المولدين التى يقصد بها مقامات بديع الزمان والحريرى ورسالة الغفران للمعرى والقصص الشعبية التى تتداولها العامة فى البلاد العربية[2] - فإن أحمد ضيف كان ينطلق من منظور مغاير لا تحركه دوافع الحساسية القومية، التى يبدو أنها كانت وراء مسعى البستانى لتلمس صيغ من الملاحم فى الشعر العربى القديم، وقد دفعته تلك المغايرة - ابتداء - إلى السعى لاكتشاف الموانع التى منعت العرب من إبداع الشعر القصصى. وإذا كان مصطلح الشعر القصصى تنصرف دلالته فى خطاب ضيف إلى الشعر الملحمى، فإن كثيراً من تعليلات ضيف سواء أكانت جمالية أم اجتماعية - تنطبق أيضًا على المسرح أو الشعر التمثيلى عند ضيف[3]، كما تمتد - بطريقة أو بأخرى - إلى الرواية.

إن تعليل ضيف لغياب الشعر القصصى عن الأدب العربى القديم يرتكز إلى منظور اجتماعى يُغلى من شأن الرؤية الاجتماعية التى ينبغى أن يمتلكها مبدع

---

(١) انظر: نجيب الحداد: مقابلة بين الشعر العربى والإفرنجى، مرجع سابق، وانظر سليمان البستانى: مقدمة ترجمة الإلياذة، مرجع سابق، ص-ص١٦٣-١٦٥.

(٢) انظر: سليمان البستانى: مقدمة ترجمة الإلياذة، مرجع سابق، ص-ص١٧٤-١٧٥.

(٣) يستخدم ضيف مصطلحات: المسرح، والشعر التمثيلى، والفن التمثيلى، بمعان متقاربة. كما يستخدم مصطلحى الرواية (أحيانًا) والقصة التمثيلية بمعنى المسرحية، ومصطلح القَصَّاص بمعنى الكاتب المسرحى. انظر أمثلة لاستخداماته هذه المصطلحات فى الصفحات التالية: ٤٢-٤٣، ٧٢، ٧٣، وانظر أيضًا مقالته: هل فشلنا فى التأليف المسرحى، مرجع سابق، حيث تتكرر معظم هذه المصطلحات.

الشعر القصصى؛ فمن [أسباب عدم وجود الشعر القصصى عند العرب عدمُ نظر العربى فى الاجتماع نظرة عامة؛ لأن العربى كان يهتم بنفسه وبفوائده الشخصية. ومن هنا جاءت مسألة العصبية، والغرض منها حماية الشخص ضمن قبيلته، وحالتُه المعيشية تجبره على ذلك، وعيشتُه البدوية وما فيها من القتال والنزاع سَيَّرت أفكاره فى طريق خاص][1].

وإذا كان ضيف قد جعل من شعر الحكمة والمواعظ نمطًا من الأدب الاجتماعى، فإن بعض المقومات الشخص - إبداعية التى يقوم عليها ذلك النمط هى بذاتها بعض المقومات التى يقوم عليها الشعر القصصى فى خطاب ضيف؛ وهى دقة النظر والفكر، والمعانى الفلسفية الاجتماعية، والقدرة على إظهار البلاغة فى معنى فلسفى. ولكن تحقق هذه المقومات فى أبيات الحكمة والأمثال فى الشعر العربى القديم لم يجعل منه - فيما يرى ضيف - يقوم بديلاً عن القصص فيصور [النفوس تصويرًا تامًا، ويصور الحياة صورة حقيقية أو قريبة من الحقيقة][2]، مما يعنى أن القصص تلبى حاجة نفسية فى ماهيتها، اجتماعية فى منشئها ومهمتها، وهى الحاجة التى بلورها ضيف فى مصطلح البلاغة النفسية الذى تنصرف دلالته إلى تحليل نفس من النفوس الإنسانية[3] وذلك مما لا يتحقق - فيما يرى ضيف - إلا فى القصص الطويلة التامة.

وإذا كانت القصص الطويلة التامة تُعد - لدى ضيف - أبرز تجليات البلاغة النفسية، فإنها تتطلب - لصياغتها - شرطًا إبداعيًا يتمثل فى أن يكون الكاتب قادرًا على [أن يضمَّ على كلامه وأفكاره صفةَ الأشخاص الجسمية أبطال قصصه، ليجسم المعنى فى نفس القارئ أو السامع، ولتكون أقرب إلى الحقيقة وأدعى إلى العظة][4].

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٤٧.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٤٧.

(٣) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص٤٣-٤٤.

(٤) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٤٧.

ويكشف النص السابق عن أن خطاب ضيف أدرك شرطًا من الشروط الجوهرية لإبداع الأنواع الجديدة - سردية كانت أم تمثيلية - يتمثل فى قدرة المبدع على أن يتباعد عن ذاته، ويرى سمات الشخصيات التى يرسمها، ويقدمها تقديما «موضوعيًا» يفضى إلى إقناع المتلقى بأن هذه الشخصيات ليست صدى لمشاعره أو أفكاره، بل هى شخصيات تسلك سلوكًا مبررًا ومُقنعًا فى إطار العالم الخيالى - الروائى أو المسرحى - الذى يرتبط - بطريقة أو بأخرى - بالعالم الواقعى، فإنْ تحقق ذلك، كان العمل الفني - روائيًا كان أم مسرحيًا - قادرًا على تجسيد موقف الكاتب عن طريق إيهام المتلقى بمشابهته الحقيقة. وذلك ما يحتاج - فيما يرى ضيف - [إلى الروية والفكر. والعربى لا يعرف الروية فى القول، ولم يتعود كدّ القريحة][1].

ولما كان ضيف معنيًا بتتبع تأثيرات غلبة الشعر الغنائى على الأدب العربى القديم، فإنه قد جعل من الموازنة بين بعض الأسس الجمالية للشعر القصصى، والتقاليد الجمالية للشعر العربى القديم وسيلة من الوسائل لتعليل غياب الشعر القصصى عن الأدب العربى القديم؛ فالشعر القصصى [من لوازمه تسلسل المعنى لاتصال الأبيات بعضها ببعض. وذلك يخالف أصول الشعر العربى وصناعته. قال ابن خلدون فى باب صناعة الشعر: «وينفرد كل بيت منه بإفادته فى تراكيبه، حتى كأنه كلام مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أُفْرد كان تامًا فى بابه فى مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل فى إفادته. ثم يستأنف فى البيت

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٤٧. ولعل اللافت هنا أن أحمد ضيف قد علل حكمه الذى أثبتناه - فى المتن - والذى يرى أن العربى لا يعرف الروية وكد القريحة - بنص الجاحظ المشهور الذى يقول: (إن كل شيئ للعرب إنما هو بديهة وارتجال). والملاحظ أن الجاحظ قد ساق هذا النص فى «البيان والتبيين» فى إطار ردوده على انتقادات الشعوبين لخطباء العرب وخطابتهم، فإذا كان خطباء الفرس - فيما يرى - يصدرون عن (طول فكرة وعن اجتهاد رأى، وطول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكير ودراسة الكتب، وحكاية الثانى علَم الأول، وزيادة الثالث فى علم الثانى) - فإن العربى يصدر عن طبعه وعن بديهته، أى أن الخطيب العربى مطبوع، بعكس خطباء الفرس المتكلفين. ومن المفيد ملاحظة الأبعاد الكلامية التى يحملها الطبع عند الجاحظ كما كشف عن ذلك تحليل عبد الحكيم راضى. انظر: البيان والتبيين ٣/٢٨-٢٩، وانظر: عبد الحكيم راضى: الأبعاد الكلامية والفلسفية فى النقد عند الجاحظ، الطبعة الثانية، مكتبة الزهراء، ١٩٩٨م، ص-ص٣٠١-٣٠٨.

الآخر كلامًا آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود»][1].

إن تعرف الناقد العربى الحديث - سواء أكان إحيائيًا تنويريًا أم تعبيريًا - على الأنواع الأدبية الحديثة قد قاده - دائمًا - إلى عقد المقارنات بينها وبين الشعر العربى الغنائى - القديم والحديث على السواء - ليكشف عن المقومات الجمالية والأسس البنائية التى يقومان عليها، ويصل - فى كثير من الأحيان - إلى قرن بعض جوانب الماهية الجمالية لتلك الأنواع وللشعر الغنائى العربى - على السواء - ببعض الخصائص النفسية / الإبداعية التى ينبغى أن يمتلكها مبدع تلك الأنواع بصفة خاصة. ولقد كان ذلك الناقد يدرك ما فى هذه الخصائص من صور التركيب والتعقيد التى تجعل من كتابة تلك الأنواع كاشفة عن الحاجة إلى مفارقة النمط الإبداعى الذى تصور ذلك الناقد أنه غلب على إبداع الشعر العربى الغنائى القديم، وهو نمط «الارتجال». ولعل هذا ما يفسر ذلك التلاقى بين ما قدمه ضيف من قران بين افتقاد الشعر القصصى فى الأدب العربى، من ناحية، وافتقاد العربى الروية وكدّ القريحة وقيام القصيدة العربية على البيت التام فى تركيبه ومعناه، من ناحية ثانية، وما قدمه قبله - بأكثر من عقدين - نجيب الحداد من حديث عما تفوق فيه الإفرنج - على العرب وانفردوا به فى الكتابة الشعرية وهو [نظم الروايات التمثيلية واعتدادها من أول أبواب الشعر، وأسمى درجاته، وأشدها دلالة على براعة الشاعر وحسن اختراعه. وهم مصيبون فى هذا الاعتقاد كل الإصابة؛ لأن فى نظم الروايات الشعرية من الدلالة على الفضل والإبداع أكثر مما فى نظم الديوان من القصائد والمقطعات. إذ هى تقتضى حسن الاختراع فى تأليف حكايتها وبراعة النظم فى وضع أبياتها، ولطف التصور فى بيان شعائر ممثليها واختلاف حالاتهم، ودقة تبويب فصولها، وتوثيق عقدتها ووصل بعضها ببعض، مما يستلزم رويةً طويلةً وعارضةً شديدةً وقدرةً فائقةً فى التصور والنظم والتأليف، على غير ما تقتضيه القصائد والمقاطع المستقلة التى يقصد بها الناظم غرضًا واحدًا، فيأتى به فى أبيات معدودة لا يضطر فيها إلى عقد حكاية ولا

---

(1) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٤٩.

إلى تمثيل عواطف متعددة، ولا إلى إقامة نفسه فى موقف كل شخص من أشخاص الرواية يتكلم بلسانه وينطق عن شعوره، ويضع فى دوره التمثيلى ما كان ينبغى أن يقوله صاحب الدور الأصيل][1].

وتنطوى صيغة الأدب/ البلاغة صورة المجتمع، فى خطاب ضيف النقدى، على كثير من الإمكانات التصورية التى يفيد منها خطاب ضيف فى تحليل الإمكانات التى تقدمها الأنواع الأدبية الحديثة بوصفها أشكالاً من البلاغة الاجتماعية، من ناحية، وتفسير بعض المقومات الجمالية لتلك الأنواع، من ناحية ثانية. وتقييم بعض نماذج تلك الأنواع - فى إطار الممارسة العربية الحديثة، من ناحية ثالثة. وبقدر ما تتولد تـلك النواحـى - بوصفهـا مستويـات لدرس الأنواع الأدبية الحديثة - من صيغة الأدب/ البلاغة صورة الاجتماع، فإنها - من حيث دلالتها على جانب من جوانب التجديد فى خطاب ضيف النقدى - تكشف عن دور تلك الصيغة فى تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى فى مرحلة الربع الأول من القرن العشرين.

ولعل بروز القيمة الاجتماعية للأنواع الأدبية الحديثة، فى خطاب ضيف النقدى، يتكشف من ذلك الوصف الذى ألح عليه، إذ دائمًا ما كان يصف - المسرحية أو القصة أو القصص - بأنها تمثيل اجتماعى، أو تمثيل للاجتماع، أو تمثيل للحياة الاجتماعية. فإذا قابل القارئ تلك الأوصاف بما كرره ضيف من وصف للشعر الغنائى بالذاتية والمبالغة، تبدى أن تلك الأوصاف علامات أولية كاشفة عن سعة مجالات تلك الأنواع، من ناحية. وما تنطوى عليه تلك الأنواع من ثراء فى تصويرها المجتمع، من ناحيـة ثانية. ولكن «التمثيل الاجتماعى» الذى تقوم به تلك الأنواع لا ينفصل - فى خطاب ضيف - عن عناصر التشكيل الجمالى فيها، إذ إن هذه العناصر هى الدوال التى تقود المتلقى والناقد إلى تعرف طبائع ذلك التمثيل الاجتماعى.

وتشير سمة «التمثيل الاجتماعى» إلى أن الطبيعة الاجتماعية والوظائف

(١) نجيب الحداد: مقابلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى. مرجع سابق. ص١٣٦.

الاجتماعية التى تقوم بها الأنواع الأدبية الحديثة تتأسس، أول ما تتأسس، على الصلة الحميمة بين تلك الأنواع وأصولها المادية التى تنتجها وهي: الاجتماع، أو المجتمع، أو الحياة عند ضيف. فإذا كان ضيف يصف المسرح، أو التمثيل، أو الأدب التمثيلى بأنه [أدب اجتماعى حى][1] أو بأنه [نوع من الأدب الاجتماعى يصدر عن الحياة][2] فإن الكاتب المسرحى يستمد مادته - فيما يرى ضيف - من الحياة، فيقدم شخصيات متنوعة تتقلب فى مواقف متعددة، فترى [الكبيرَ والصغيرَ، والغنىَّ والفقيرَ، والحاكمَ والمحكومَ، والخادمَ والمخدومَ، كلاً فى زيه، متصفًا بصفاته الخاصة به، أو شكله الطبيعى، كأنه حقيقة لا خيال][3]. وإذا كان الكاتب المسرحى يعتمد - أحيانًا - على مادة تاريخية فى بناء مسرحيته وتشكيل أحداثها فإنه [لا يقصد من وراء وضع قصة تمثيلية لحادثة تاريخية تمثيلاً خاليًا من الزيادة والنقص، ولكنه يريد إظهار رأيه وإثباته فى قصته، وهذا ما يدور عليه محور التمثيل. ولذلك يعمل على إظهاره بأى شكل كان، وبأى وسيلة كانت][4] ولذا يستطيع ذلك الكاتب - فيما يرى ضيف - أن يغير فى الأدوات المساعدة - كالملابس والأثاثات والمناظر وغيرها - بل إنه يستطيع أن يدخل على المادة التاريخية ضروبًا من التغييرات، بهدف التأثير فى المتلقين وإثبات «الفكرة» التى يريد أن يقدمها لهم[5].

وإذا كان القارئ يجد فى كثير من الروايات أو القصص تمثيلاً للمجتمع الذى قُدمت فيه، فإن هذا التمثيل الاجتماعى الجمالى يتجلى فيها فى تنوع شخصياتها التى تظهر بمميزاتها وأخلاقها النفسية والاجتماعية[6]. وإذا كان ضيف قد ثَمَّن هذه الروايات بأنها نوع من الكتابة التى أصبحت [تمثل أخلاق المجتمع وتكشف حقيقته][7] - فإنه قد اتكئ على قران يصل فيه الأدب بالعلم، واللافت أن هذا

(١) أحمد ضيف: هل فشلنا فى التأليف المسرحى، مرجع سابق، ص٧٩٦.

(٢) أحمد ضيف: المرجع السابق، ص٧٩٧.

(٣) أحمد ضيف: هل فشلنا فى التأليف المسرحى، ص٧٩٧.

(٤) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٧٢.

(٥) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص٧٢-٧٣.

(٦) انظر: هل فشلنا فى التأليف المسرحى، ص٧٩٧، ومقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٦٧.

(٧) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٦٧.

القران كان لا يتواتر - فى خطابه - إلا فى السياقات التى يتناول فيها نوعًا من الأنواع الأدبية الحديثة[1]. ويتولد عن هذا القران مقولة تجعل من الفن تصويرًا للحقيقة فى وجودها الحياتى الموضوعى الملموس، وتتصل هذه المقولة خطاب ضيف بخطاب أدباء المدرسة الحديثة الذين دعوا - كما عند عيسى عبيد على سبيل المثال - إلى ربط الفن بالحقيقة؛ إذ إن الفنَّ ليس تصويرًا لذلك الجمال المثالى، وليس صياغة تنأى عن [تصوير عيوب الطبيعة ونقائص المجتمع البشرى][2] بل هو [القدرة على إيجاد إحساس راقٍ قوى، يتسرب بلذةٍ مُثْمِلةٍ خلابةٍ إلى قلوبنا، ويملك علينا نفوسنا فيهذبها، ولا شئَ خليقٌ بإيجاد هذا الإحساس سوى الحقيقة، لأنها تهزُّ أليافًا دقيقة فى أعماق قلوبنا، وعلى هذا الاعتبار تكون كل حقيقةٍ جديرةً بأن تُعْرَضَ وتُصوَّرَ وتُقالَ][3].

إن الإلحاح على ربط الأدب/ الفن بالحقيقة يتصل - فى المقام الأول - لدى ضيف وأدباء المدرسة الحديثة بالأنواع الأدبية الحديثة، من ناحية، ويرتبط من ناحية ثانية، بوصل تلك الأنواع - فى تصويرها الحقيقةَ - بفن التصوير الذى استمد منه ضيف بعض تمثيلاته النقدية التى تنسحب دلالتها على الفنون المختلفة، ولا سيما الأنواع الحديثة[4]؛ فإذا كانت «أمثال» لافونتين و«أخلاق» لابروييرتدلان - فيما يرى ضيف - على حالة الاجتماع الفرنسى فى القرن السابع عشر، فهذا لأن كلًّا منهما رسم [الاجتماع والزمن اللذين كانا يعيش فيهما، كما يرسم المصور لوحته بالألوان

---

(١) يبدو أن سعى ضيف للكشف عن الإمكانات التى تحملها صيغة الأدب صورة للاجتماع كان يدفعه - دائمًا - إلى إبراز تأثر الأنواع الأدبية الجديدة بالعلوم وإفادتها منها، مما يكشف - لديه - عن اتساع مادة هذه الأنواع مقارنة - بما يراه هو - من ضيق مجالات مادة الشعر الغنائى أو الوجدانى. ولعل هذا ما يفسر اقتراب ضيف من دعوة عيسى عبيد - فى كتابه الرواية المصرية - إلى الاعتماد على الملاحظة والتحليل النفسى ودراسة المؤثرات الوراثية والبيئة فى تشكيل الشخصيات القصصية والروائية. ويبدو لنا أن مسعى ضيف ودعوة عيسى عبيد يعدان انعكاسًا لسعى التعبيريين المصريين فى الربع الأول من القرن العشرين إلى أدب المعانى خلافًا للأدب الإحيائى الذى كانوا يصفونه بأنه أدب الصنعة أو أدب الألفاظ.

(٢) عيسى عبيد: مقدمة إحسان هانم، مرجع سابق، ص٢٦.

(٣) عيسى عبيد: المرجع السابق، ص٢٦.

(٤) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص٧٠-٧١، على سبيل المثال.

وبيين فيها مميزات الشخص][1]. وقد قرن ضيف بهما نصًا من النصوص القصصية المصرية الحديثة، وهو «حديث عيسى بن هشام» لأن فيه [رسمًا للحياة والأسر فى مصر على اختلافها فى زمن من الأزمان. وهو من أفضل الكتب التى يصح الاعتماد عليها فى معرفة الحياة المصرية الحاضرة، وفى معرفة الأفكار والأخلاق والعادات المنتشرة عندنا والفضائل والرذائل السائدة فينا][2].

كما جعل ضيف من «حديث عيسى بن هشام» نموذجًا للكتابة الحديثة التى تجسد الشخصية المصرية فى الكتابة الأدبية[3].

إن بعدًا من أبعاد الفهم الاجتماعى للأدب يتصل بتأثير الأعمال الأدبية فى المتلقى، وقد توقف خطاب ضيف أمام هذا البعد الذى أسسه على مقومين متجادلين؛ ينصرف أولهما إلى كون الفنون الجميلة وسيلة لإظهار الجمال مما يجعلها سببًا [من أسباب ترقية العواطف والنفوس][4]. ويقترن بذلك - عند ضيف - أن النفوس التى [لا تعشق الجمال ينقصها كثير من فهم الحياة، لأنها لا تدرك ما يحيط بها من جمال الكون[5]]. على حين يتصل المقوم الثانى بخبرة المتلقى التى تحدد له إمكانات الفهم والإفادة والاستمتاع بالأعمال الفنية / الأدبية، ويتجلى هذا المقوم فى مقولة ضيف إن [تبعة البلاغة راجعة إلى نفس الجمهور وإلى القارئين أنفسهم][6].

ولعل تأسيس ضيف لهذين المقومين اللذين يجعلان من تأثير الأعمال الأدبية فى المتلقين قائمًا على ضرب من التفاعل بين هذين المقومين - كان آلية ارتكن إليها ضيف فى إعادة تقييم القصة أو الرواية العاطفية؛ وهذا ما يتكشف من مقارنة موقف ضيف بموقف بعض الإحيائيين السابقين عليه ممن كانوا يُحذِّرون من [خطر الروايات الحبِّية][7] التى «تهيج عواطف القراء»، وتقوى لديهم الميل إلى

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٦٦.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص٦٦-٦٧.

(٣) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٦٧، هامش (١).

(٤) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٨٧.

(٥) المرجع السابق، ص٨٧.

(٦) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٨٧.

(٧) انظر: على شلش: نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى الحديث، مكتبة غريب، ١٩٩٢م، ص٥٠. والعبارة المقتبسة فى المتن ليعقوب صروف ١٨٨٢م.

الشهوات[1]، هذه الروايات التى يصفها «لويس شيخو» بأنها قليلة الجدوى شائنة للآداب[2]، على حين أن أحمد ضيف قد كشفَ عن الوظائف المتعارضة التى يمكن أن تؤديها القصة العاطفية، مؤسسًا ذلك التعارض على هوية المتلقى، إذ إن [القصة التى تعرض صورةً من صور الحب، قد تُضلُّ نفوسًا، وقد تفتح على بعض الناس أبوابًا من الفجور لم يكونوا يعرفونها، كما أنها قد توحى إلى بعض النفوس حبَّ الجمال، ورقةَ الشعورِ، وتهذيبَ الأخلاق. لأن الرجل الحساس، صاحب الشعور الرقيق والنفس الشريفة والأخلاق الكريمة، يهذِّبه الحبُّ، ويرشده الغرامُ إلى الفضيلة. وكثيرًا ما كان الحبُّ سببًا فى إصلاح النفوس][3].

ويتصل البعد الأخير من أبعاد الفهم الاجتماعى للأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى بموقف ضيف من دور المتلقى فى تأصيل بعض تلك الأنواع، وهذا ما يتجلى فى تفسيره لأنماط تلقى الجمهور للمسرح العربى فى مصر، منذ نشأته إلى أوائل الأربعينيات. إذ ينطلق من رصده ظاهرة «انصراف الجمهور عن فن التمثيل» إلى محاولة تحليلها، عن طريق التفريق بين ثلاث طبقات من الجمهور المتلقى، والتمييز بين ثلاثة أنماط من التصور لطبيعة الفن التمثيلى ووظيفته. فإذا كانت الطبقة الأولى هى طبقة [الجمهور المثقف ثقافة عالية][4] والتى تنصرف عن الفن التمثيلى إلى فنون أخرى، فإن الطبقة الثانية هى [الطبقة المتوسطة من المتعلمين، وهؤلاء يميلون إلى البساطة وإلى عدم إجهاد أنفسهم فى فهم فنون الأدب التى تحتاج إلى كدٍّ][5]، ولما كان أفرادها لا يدركون - فيما يرى ضيف - دور الفن التمثيلى فى [تهذيب الإدراك والذوق][6] فإنهم لا يقبلون عليه. على حين أن الطبقة الثالثة هى طبقة العوام،

(١) انظر المرجع السابق، ص٥٢.

(٢) انظر لويس شيخو: تاريخ الآداب العربية فى الربع الأول من القرن العشرين، ص٩٢. نقلاً عن عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧٠م-١٩٣٨م)، الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٨٣م، ص١٢٣.

(٣) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٨٣.

(٤) أحمد ضيف: هل فشلنا فى التأليف المسرحى، مرجع سابق، ص٨٠٠.

(٥) المرجع السابق، ص٨٠٠.

(٦) نفسه، ص٨٠٠.

وأفرادها [إذا ذهبوا إلى مشاهدة رواية تمثيلية فإنما يذهبون إليها لأنها فى نظرهم فكاهة من الفكاهات تجلب السرور إلى نفوسهم، أو تحرك عاطفة من عواطفهم، بما يرونه من حادثة غرامية، أو سماع قطعة موسيقية، أو مجادلة فكاهية تذهب بشئ من همومهم وتسرى عنهم][1].

ويكشف ذلك التفسير الذى قدمه ضيف عن دور الجمهور وتأثيراته فى تحديد وظائف المسرح والإسهام فى تثبيت بعض أنماطه، من ناحية. والدور السلبى الذى لعبه الجمهور، بأنماطه الثلاثة - من الناحية الثانية فى إعاقة تأصيل المسرح بوصفه نوعًا من الأدب الاجتماعى [الغرض منه توجيه جمهرة الناس أو توجيه نظر الجماعة لا الفرد][2].

ولعل مختلف الجوانب التى كشف عنها تحليل تجليات صيغة الأدب / البلاغة صورة الاجتماع قد أبانت عن الدور الذى أدته تلك الصيغة فى كثير من مسائل تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة فى الأدب العربى.



(١) هل فشلنا فى التأليف المسرحى، ص٨٠٠.

(٢) هل فشلنا فى التأليف المسرحى، ص٨٠٠، وانظر أيضًا ص٧٩٨، حيث يقول ضيف عن جمهور المسرح فى نهاية القرن التاسع عشر: إن هذا الجمهور أخذ يهتم بالمسرح (ولكن التمثيل مع ذلك لم يُفْهَمْ من الوجهة الجدية أو الاجتماعية أو الفنية، بل كان أكثر الذاهبين إلى دور التمثيل يقصدون إلى سماع الأغانى والأصوات الغنائية من الشيخ سلامة حجازي ومَنْ جاراه). وانظر أيضًا ص٨٠٢ التى يتناول فيها نجاح التمثيل الفكاهى.

٦/ التجديد وتأسيس مفهوم تاريخ الأدب:

يتصل تجديد الخطاب النقدى عند أحمد ضيف، فى جانب من جوانبه، بمسألة تاريخ الأدب العربى، ويمكن أن توصف اجتهادات ضيف، فى هذا الجانب، بأنها تقدم صورة من صور التأسيس المنهجى لمفهوم من المفاهيم الحديثة لتاريخ الأدب. فقد عرفت الثقافة المصرية منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر مجموعة من الكتابات التى سعى أصحابها إلى تقديم تاريخ شامل للأدب العربى القديم أو لعدة عصور منه، وهذا ما يتجلى فى «تاريخ آداب اللغة العربية» لجرجى زيدان والذى نشر فصولاً متعددة منه فى مجلة الهلال عام ١٨٩٣م، قبل أن يشرع فى تقديم كتابه فى أجزائه الأربعة فى عام ١٩١١م. ويمثل كتاب حسن توفيق العدل «تاريخ آداب اللغة العربية» (١٩٠٢م) محاولة من أقدم محاولات الإفادة من مفهوم من المفاهيم السائدة فى الثقافة الأوروبية فى القرن التاسع عشر عن تاريخ الأدب، وهو المفهوم الذى يجعل من تاريخ أدب أمة ما بحثًا [عن حالة الحياة العقلية والبيانية للأمة فى عصورها المختلفة، وعن نشأة لغتها، وتدرجها ومدوناتها][1]. وإذا كان الرافعي قد قدم كتابه «تاريخ آداب العرب» عام ١٩١١م[2] فإنه قد رفض إقامة تاريخ الأدب العربى على أساس العصور التاريخية، وحاول أن يؤسسه على نمط من الدرس «الفنى» الذى يتتبع فيه بعض موضوعات الأدب العربى كتاريخ الشعر ومذاهبه، وحقيقة المعلقات السبع وشعرائها، وأدب الأندلس، والتأليف وتاريخه عند العرب، والصناعات اللفظية التى أولع بها المتأخرون. وسبق ذلك التتبع بدرس مفصل لجوانب من تاريخ اللغة العربية وظواهرها المختلفة، ورواية الأدب ورواته فى التراث العربى.

كانت كتابة تاريخ الأدب العربى - القديم خاصة - فى العقد الأخير من القرن

(١) حسن توفيق العدل، تاريخ آداب اللغة العربية، تقديم وتحقيق، وليد محمود خالص، مطابع البيان التجارية، الإمارات العربية، ١٩٩٢م، ص٤٠.

(٢) نشير إلى أن عام ١٩١١م، هو تاريخ صدور الجزء الأول فقط من كتاب الرافعى، أما الجزء الثانى فقد صدر عام ١٩١٢م تحت عنوان: «إعجاز القرآن والبلاغة النبوية»، على حين صدر الجزء الثالث عام ١٩٤٠م وحمل نفس عنوان الجزء الأول.

التاسع عشر وطوال الربع الأول من القرن العشرين وشيجة الصلة بنشأة المؤسسات التعليمية الجديدة، ويبدو تأثير الجامعة المصرية واضحًا فى جانبين أساسيين، فكتابى جرجى زيدان والرافعى أُلِّفا لمشاركة المؤلفَيْن فى مسابقة أعلنتها الجامعة الأهلية، عام ١٩٠٩م، لتأليف كتاب فى تاريخ أدبيات اللغة العربية. كما كانت الجامعة تستقدم عددًا من المستشرقين لتدريس مقررات تواريخ العلوم العربية المختلفة بصفة خاصة، فاستقدمت المستشرق الإيطالى كارلونالينو عامى (١٩١٠م-١٩١١م، ١٩١١م-١٩١٢م) لتدريس تاريخ الآداب العربية، والمستشرق الفرنسى جاستون فييت (١٨٨٧م-١٩٧١م) لتدريس تاريخ الأدب العربى، والمستشرق الفرنسى لويس ماسينيون (١٨٨٣م-١٩٦٢م) لتدريس تاريخ الاصطلاحات الفلسفية عند العرب[1] وغيرهم.

وبينما كان المستشرقون يدرسون تاريخ الأدب لتأصيل المناهج الحديثة فيه، كان عدد من المصريين - الذين تعلموا فى الأزهر أو فى دار العلوم - يقومون بتدريس النصوص الأدبية.

ونتيجة الحرب العالمية الأولى عجزت الجامعة عن استقدام المستشرقين للتدريس بها، فأخذت تَكِلُ إلى بعض المعلمين المصريين تدريس تاريخ الأدب بالجامعة، فلما عاد أحمد ضيف من بعثته بفرنسا، أسندت إليه الجامعة تدريس تاريخ الأدب العربى، خلفًا للشيخ مصطفى القاياتى، بدايةً من نوفمبر ١٩١٨م.

إن وضع خطاب ضيف فى كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» فى سياق تاريخ تدريس تاريخ الأدب العربى بالجامعة المصرية، وقرنه بالكتابات التى قدمها معاصروه فى إطار التاريخ الشامل للأدب العربى أو لعدد من عصوره، يكشفان عن أن إضافته الجذرية، إلى مجال دراسة تاريخ الأدب العربى، هى إضافة تأسيس تنصرف إلى بعض جوانب المفاهيم والأدوات التى تتطلبها دراسة تاريخ الأدب، وتكشف تلك الإضافة عن كثير من جوانب المراجعة التى قام بها ضيف لكتابات مَنْ سبقوه أو عاصروه فى هذا المجال.

---

(١) حول تفاصيل [illegible] الأدب العربى بالجامعة الأهلية، انظر:
- طه حسين: فى [illegible]دب الجاهلى، مرجع سابق، ص-ص٨-٩.
- أحمد الشايب: [illegible] د[illegible]سة اللغة العربية بمصر، فى النصف الأول من القرن العشرين، الطبعة الثانية، مكتبة النهضة [illegible] ٦ ١٩[illegible]م، ص-ص٨-١٥.

ومن اللافت أن أحمد ضيف لم يكن يستخدم تعبير «تاريخ الأدب»، بل كان يستخدم تعبير «الدراسة التاريخية للأدب»، وكان يقرن تلك الدراسة بوصفين دالين، وهما الطريقة النقدية وطريقة النقد الصحيح، مما يشير إلى أن البعد النقدى يشكل - بتجلياته المختلفة - مقومًا أساسيًا من مقومات دراسة تاريخ الأدب عند ضيف. على حين أن تصور ضيف للصلة بين البلاغة (الأدب) والتاريخ يشكل مقومًا ثانيًا لتلك الدراسة، وبنى ضيف هذه الصلة على منظور يرى [أن البلاغة كالتاريخ من حيث الاستدلال بها على حياة الشعوب، غير أن التاريخ يدل على الحركة السياسية، والبلاغة تدل على الحركة العقلية والاجتماعية. أو يدل التاريخ على حياة الإنسان العملية، والبلاغة على حياته النفسية: من فكر وأخلاق وذكاء، وفضيلة ورذيلة، وعلم وجهل وغير ذلك][1].

وإذا كان ذلك المنظور يجعل من البلاغة (الأدب) والتاريخ دالّين يختص كلٌّ منهما بتصوير بعض جوانب حياة الشعوب أو الإنسان، فإن بعض نصوص ضيف كشفت عن منحى جديد لا يجعل من دراسة تاريخ الأدب مجرد فرع من فروع علم التاريخ أو الدراسة التاريخية - على نحو ما استقرّ لدى عدد من مؤرخى الأدب العربى المعاصرين لضيف[2] - بل يتوقف عند الإضافات التى تقدمها دراسة البلاغة (الأدب) للتاريخ؛ فدراسة البلاغة [هى التى نقلت التاريخ من ذكر الحوادث وسرد الوقائع إلى البحث فى كلِّ ما يعترى الإنسان، وإلى وصف أحواله النفسية والاجتماعية. فانتقل التاريخ بواسطة البلاغة من تاريخ جاف للحوادث إلى تاريخ المدنية الإنسانية][3]، كما أن البلاغة [هى سبيل الوصول إلى معرفة أحوال الأمم فى الأزمنة المختلفة، وكيف كانت تفكر وتشعر وتدرك. وذلك مما يساعد على إيضاح التاريخ وييسير به فى طريق أصح، ويبينُ روح القوانين ومذاهب الاجتماع ورقى الأمم وانحطاطها][4].

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص١٢-١٣.

(٢) انظر: حسين الواد، فى تأريخ الأدب: مفاهيم ومناهج، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣م، ص-ص١١٣-١١٥.

(٣) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٣.

(٤) المرجع السابق، ص١٣.

إن ماهية دراسة تاريخ الأدب عند ضيف تقوم على تفاعل مجموعة من العناصر الأدبية والتاريخية؛ فمادتها الأساسية الشعر والنثر، دون فصم عراها التى تصلها، من ناحية، بكُتّابها فتجعل منها تعبيراً عن نفوسهم، بينما تربطها، من ناحية ثانية، بالحالة الاجتماعية أو بالاجتماع فتجعل منها صورة له. ولما كانت تلك المادة تقوم على تشكيل اللغة تشكيلاً جماليًا، فإن تشكيلاتها تنطوى على أسرار اللغة - فيما يرى ضيف - مما يجعل منها وسيلة يتعرف منها مؤرخ الأدب [صورة صحيحة من صور الحياة العقلية للأمم][1].

إن دراسة تاريخ الأدب عند ضيف تنبنى على سؤال العِلّيّة التى تجعل من النصوص والظواهر الأدبية - على تنوعها - معلولات لعلل ملازمة لها، وعلى مؤرخ الأدب أن ينتقل - دائمًا - من وصف المعلولات إلى تحليل العلل؛ وإذا كان خطاب ضيف يصوغ ذلك فى مقولة موجزة ترى [أن الكتابة تمتُّ بألفِ سببٍ لما يحيط بها][2]، فإن ما يتولد عن هذه المقولة يتمثل فى سلسلة من أسئلة العلية التى يطرحها مؤرخ الأدب على الكتابة التى يدرسها؛ من قبيل السؤال عن الأسباب التى دعت الكُتّاب إلى الخوض فى موضوعات بعينها، وتأثيرها فى الفكر والخيال، والسؤال عن خواص اللغة وأثر الشعوب فيها، والبحث عن تأثير الزمن والبيئة فى لغة المجتمع وأدبه، والتساؤل عن الأنواع السائدة لدى الكُتّاب[3].

إن بناء دراسة تاريخ الأدب عند ضيف على سؤال العلية يضع مفهومه عن تاريخ الأدب فى إطار ما يصفه «بتريسون» (Lee Pattreson) بأنه المدخل الخارجى فى دراسة تاريخ الأدب، وهو المدخل الذى يتأسس على البحث عن علاقة الأدب، بوصفه مجموعة من الكتابات، بالتاريخ وبسلسلة من الأحداث والقوى والعوامل التى

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٨.

(٢) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٩.

(٣) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص-ص١٨-١٩.

أثرت فى النصوص الأدبية، ويعمل على اكتشاف الطرائق التى مارست بها هذه العوامل أو القوى تأثيرها على الأدب[1].

ولكن انتماء مفهوم تاريخ الأدب عند ضيف إلى ذلك المدخل الخارجي لا ينفى أنه كان - فى سياقه التاريخى - نفيًا لبعض ممارسات الإحيائيين فى ميدان تاريخ الأدب؛ لا سيما ممارسات مَنْ جعلوا دراسة تاريخ الأدب لا تفارق معنى دراسة المباحث اللفظية التى يُغْنَى فيها الدارس بما يعطيه اللفظ من دلالات، أو يهتم بشرح المعانى وتأويلها، أو مَنْ جعلوا تاريخ الآداب [عبارة عن تراجم الشعراء مع شىء من مختار نظمهم، بدون تعرض لنقد أو تحقيق][2].

إن تأسيس دراسة تاريخ الأدب كان يقوم، عند ضيف، على مبدأ منهجى؛ هو مبدأ الموضوعية التى تحكم علاقة الدارس بالمادة التى يدرسها، ورغم أن أحمد ضيف لم يضع لذلك المبدأ اسم الموضوعية، فإن معظم مقوماته - والتى أبرزها طه حسين فيما بعد فى كتابه «فى الأدب الجاهلى» - قد تجلت فى «مقدمة لدراسة أدب العرب». وإذا كان ضيف قد وصف طريقته فى دراسة الأدب العربى بأنها طريقة نقدية، فإن وصفه لها - فى مواضع أخرى - بأنها دراسة تاريخية يجعل من الوصف الأول ينعكس على الوصف الثانى؛ ليصبح المقصود بالدراسة التاريخية [عدم العمل على مذهب أو رأى ثابت يجعله الإنسان قاعدة له قبل الدراسة ليقيس عليه ما يعرف. كاعتبار أن بلاغة العرب مثلاً أرقى وأصح ما أنتجته العقول والأفكار، أو أنها ناقصة فى جملتها قبل الاطلاع والدرس. مثل هذه المباحث المبنية على الأهواء الشخصية والمذاهب الثابتة هى خطأ فى مبدئها وفى نهايتها. ولا يمكن أن تُوَصِّل إلى شئ من الحقيقة][3].

وبقدر ما يتناص نص ضيف هذا مع نصوص طه حسين عن ضرورة الموضوعية

---

(1) انظر:

- Lee Pattreson: literary history, critical terms for literary study, ed by Frank Lentricchia and Thomas Mclaugheim, the Univesity of Chicago press 1990, P.250.

(2) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٢٣. الهامش، وانظر أيضًا، ص١٨.

(3) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٧.

فى دراسة تاريخ الأدب[1] فإن التمثيل الذى قدمه ضيف (= اعتبار أن بلاغة العرب مثلاً أرقى وأصح ما أنتجته العقول والأفكار) ليس إلا علامةً تَشِفُّ عن نفى ضيف لممارسات بعض مؤرخى الأدب العربى من الإحيائيين - كجرجى زيدان والرافعى - الذين عملوا - فى تواريخهم - على تمجيد العرب وإظهار مزاياهم وتمجيد مظاهر نشاطهم الفكرى والمادى فى الماضى[2] مما كان عائقًا من عوائق تفعيل الجوانب النقدية التى يتضمنها-مفهوم تاريخ الأدب.

إن الغرض من دراسة تاريخ الأدب يتمثل، عند ضيف، فى [البحث العلمى المبنى على المعلومات الصحيحة للوصول إلى الفهم الصحيح الخالى من التعصب القومى والميول المذهبية][3]. ويتحقق ذلك الغرض - فى عمليات نقدية - تجعل من مفهوم الموضوعية موجهًا للناقد/ الدارس فى تعامله مع نصوص كاتب ما، إذ تتطلب من ذلك الناقد/ القارئ أن يعمل على [استيعاب ما كتبه الكاتب أو الشاعر بالقراءة والدرس قراءة دقيقة خالية من الميول والأهواء الشخصية بقدر الإمكان][4]، وذلك يتطلب - فيما يرى ضيف - أن يتخلى القارئ عن «ذوقه الخاص» وعن «المؤثرات التى تحيط به»، وهذه الطريقة تجعل الناقد/ القارئ [يفهم الكاتب بذوق الكاتب، ويفهم الشاعر بنفسِ الشاعرِ التى قال بها شعره. ولا بد من وضع القارئ نفسه فى الظروف والأحوال التى أحاطت بالكاتب وقت كتابته][5]، وتفضى هذه الطريقة لدى ضيف إلى تمكن [القارئ أو الناقد من فهم روح الكتابة][6].

ولكن توحُّد القارئ/ الناقد بما يقرأ متخليًا عن ذاته، ليس سوى المرحلة الأولى من مراحل قراءة النصوص، فى إطار تاريخ الأدب عند ضيف، إذ تتلوها مرحلة

---

(١) انظر: طه حسين: فى الأدب الجاهلى، مرجع سابق، ص-ص٦٨-٦٩.

(٢) حول هذه الظاهرة فى تاريخى زيدان والرافعى، انظر: حسين الواد: فى تاريخ الأدب، مرجع سابق، ص-ص٩٦-٩٧.

(٣) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٧.

(٤) المرجع السابق، ص٩.

(٥) نفسه، ص٩.

(٦) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٠.

تالية يتخلى فيها الناقد/ القارئ عن توحده بموضوع قراءته، ليعود إلى ذاته مثلما يعود [إلى معلوماته الشخصية، وإلى ذوقه الشخصى، وإلى ما اكتسبه من النقد بالتجربة والدرس، فى الحكم على المؤلف][١].

ومن البيِّن أن مقومات مبدأ الموضوعية ووظائفه عند ضيف قد تبدت - فيما بعد - لدى طه حسين فى مقدمته لكتابه «فى الأدب الجاهلى»[٢]، وإذا كانت تلك المقومات والوظائف تعود - سواء عند ضيف أو عند طه حسين - إلى ما ترسَّب فى عدد من اتجاهات الفكر الأوروبى الحديث من فهم وضعىّ للموضوعية ودورها فى دراسة العلوم الإنسانية[٣] - فإن سَبْقَ ضيف إلى تقديمها - فى النقد العربى فى أوائل العشرينيات - يكشف عن جانب من جوانب تجديد درس تاريخ الأدب لديه.

إن تأسيس درس تاريخ الأدب، عند ضيف، على مبدأ الموضوعية قد تطلب تدعيم ذلك المبدأ بعدد من الأدوات التى يحتاجها مؤرخ الأدب، وقد حددها ضيف بأنها [الملاحظة الصحيحة والموازنة والمقارنة][٤] وجعلها [من دواعى ضبط آراء الباحث، وعدم اندفاعه فى المدح أو الذم التابعين للأهواء والأغراض][٥] الشخصية. ولكن بعض الاتجاهات المعاصرة فى دراسة العلوم الإنسانية قد قدمت مفهومًا يؤسس للموضوعية بوصفها تفاعلاً أو جدلاً بين الذات والموضوع؛ إذ تجعل [الذات جزءًا من الموضوع المدروس. وأما الموضوع فهو يوجد من خلال وعى الذات][٦]، مما يفضى إلى رفض الفصل بين الذات والموضوع فى العلوم الإنسانية؛ [فعندما نتعامل مع العلوم

---

(١) المرجع السابق، ص١٠.

(٢) قارن نصوص ضيف المثبتة فى المتن بآراء طه حسين فى: فى الأدب الجاهلى، ص-ص٦٨-٦٩، ٤٨-٥٢.

(٣) حول هذا المفهوم انظر: صلاح قنصوة، الموضوعية فى العلوم الإنسانية: عرض نقدى لمناهج البحث، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م، ص٧٦ وما بعدها.

(٤) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٨.

(٥) المرجع السابق، ص١٨.

(٦) انظر:

- Goldmann, lucien: Method in the Sociology of literature, translated and edited by william Baelhower, England 1980, P,35.

الإنسانية والإبداع الثقافي، والفعل التاريخي، لا نستطيع فصل العلم عن الوعى، والنظرية عن الممارسة، وأحكام الوقائع عن أحكام القيم][1].

وإذا كان ذلك المفهوم «الجولدمانى» للموضوعية فى العلوم الإنسانية قد أثمر وعيًا مختلفًا بمنهجية الدرس النقدى للأعمال الأدبية، من ناحية، فإنه أدى من ناحية ثانية إلى تمييز الموضوعية فى العلوم الإنسانية عنها فى العلوم الطبيعية.

ويكتمل تأسيسُ ضيف لدرس تاريخ الأدب بكشفه عن العلوم المختلفة التى يحتاجها مؤرخ الأدب العربى، وصياغته للموقف الذى ينبغى أن يقفه ذلك المؤرخ من تلك العلوم والمصادر التى يعتمد عليها. ويبدو أن السمة الأساسية التى يتطلبها ضيف فى موقف مؤرخ الأدب العربى هى صفة النقد التى تمكنه من فحص المصادر التى يتعامل معها، وتأمل المقولات الشائعة عن هذا الكاتب أو ذاك، وعدم التسليم بالأحكام الشائعة المنقولة عن السابقين. فإذا تحققت مقومات تلك الصفة أصبحت طريقة دراسة تاريخ الأدب - عند ضيف - طريقة من «الطرق الحديثة» أو «الطرق المفيدة».

إن دراسة تاريخ الأدب عند ضيف تعنى [دراسة الاجتماع فى زمن من الأزمان، ودراسة الحالة العقلية، أى معرفة الزمن بواسطة البحث عن كبار المفكرين والعلماء وآثار آدابهم فى المجتمع][2]. وهذا ما يتطلب أن يطلع مؤرخ الأدب على كتابات المؤرخين والفلاسفة والمشرِّعين والعلوم المختلفة التى أنتجها أبناء العصر الذى يدرسه مؤرخ الأدب. ولكن مؤرخ الأدب لا يطلع - فيما يرى ضيف - على تلك الكتابات إلا لأنها تساعده فى إضاءة جوانب النصوص الأدبية التى يدرسها، وتكشف له عن تأثيراتها فى تاريخ حركة اللغة أو حياتها[3]. فإذا قُرن ذلك الفهم بما لاحظناه من قبل من إبراز ضيف لتأثير دراسة تاريخ الأدب فى إثراء دراسة علم التاريخ - استطعنا القول إننا إزاء فهم جديد للعلاقة بين الأدب وتاريخه من ناحية، والعلاقة بين دراسة

(1) Ibid, P, 45.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص١٦.

(٣) انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص٣٠.

تاريخ الأدب وتأثرها بمناشط الحياة الاجتماعية التى أفرزت الأدب، من ناحية ثانية. وهو فهم ينقض ما أسسه ناقد ومؤرخ إحيائى - هو حسن توفيق العدل لتاريخ الأدب، إذ رأى أن [تاريخ أدب اللغة تابع فى تقسيمه للتاريخ السياسى أو الدينى فى كل أمة، لأن الأحوال السياسية أو الدينية تكون فى العادة عامة، فأما (؟) أن تبعث الأفكارَ وتحركَ الأميالَ لمزاولة المعارف، أو تكون سببًا فى وقوف الحركة الفكرية فى الأمة بما يلحق السياسة أو الدين من الضعف أو الوهن][1].



(١) حسن توفيق العدل: تاريخ آداب اللغة العربية، مرجع سابق، ص٤٠.

٧/ خطاب التجديد النقدى فى سياقه الثقافى - الاجتماعى:

يتقــاطع خطاب التجديد النقدى عند أحمد ضيف مع عدد من التحولات البارزة المرتبطة بتشكل عدد من المؤسسات الاجتماعية، التى يتصل عمل النقاد بها، فى مرحلة الربع الاول من القرن العشرين فى مصر، وتترابط تلك التحولات مع تبلور الطبقــة الوسطى فى المجتمــع المصرى فى المرحلــة ذاتهــا. وتتكـشف تلك التقاطعـات عـبر النظر فى ضوء واحد من منظورات سوسيولوجيا النقد - عند «هال» (John Hall) - يجعل مـن الدراسـة الاجتماعيـة للنقد قائمةً على دراسة الأطر الاجتماعيــة للنقـاد وانتماءاتهــم الاجتماعية، من ناحية، وطبيعة التعليم الـذي تلقـاه النـقاد من ناحيـة ثانية، وطرائـق نشر الكتابات النقدية، من ناحية ثالثـة، ودور المؤســسات الاجتمـاعية فى توجيــه الاتجاهات النقـدية مـن ناحيـة رابعة[١].

وفى ضوء ذلك المنظور يمكن النظر إلى أحمد ضيف بوصفه نموذجًا للناقد الحديث الذى أخذته تشكله - فى ضوء ظروف الواقع المصرى واحتيـاجاته الفكرية والتعليمية - المؤسسةُ التعليميةُ الحديثةُ، بوصفها واحدة من أهم المؤسسات الثقافية الاجتماعية التى سعت إلى الإسهام فى تحديث المجتمع المصرى. فمع تبلور الحاجة إلى تحديث، المجتمع المصرى - منذ بداية القرن التاسع - ظهرت، فى النصف الثانى منه، الحاجةُ إلى مؤسسة تعليمية جديدة تسهم فى تشكيل نموذج جديد لمدرس اللغة القومية وآدابها، فكان إنشاء مدرسة دار العلوم ١٨٧١م التى أُريدَ لها أن تكون مؤسسة تعليمية متطـورة تختلـف عن الأزهـر الذى رفـض كثير من شـيوخه محاولة على مبارك (١٨٢٤م-١٨٩٣م) تطويره. وفى إطار تلك المؤسسة الوليدة ظهر النمط الأول من أنماط النقاد المحدثين والذى يجسده الشيخ حسين المرصفى والشيخ حمزة فتح الله وغيرهما. ولم يكن ممثلو هذا النمط نقادًا خُلَّص، بل كان النقد نشاطًا ثانويًا

---

(١) انظر:

Hall. John: The Sociology of Literature. Longman. london, 1979, P-P. 110-115.

محدودًا من الأنشطة التى يؤدونها - فى المؤسسة التعليمية الجديدة الوليدة - إذ كان الناقد لغويًا وعروضيًا وشارحًا للأشعار القديمة، كما كان أيضًا مفكرًا تربويًا على نحو ما يتجلى فى نموذج حسين المرصفى أو حسن توفيق العدل.

وإذا كان تأسيس المؤسسة التعليمية الجديدة قد خلق النمط الأول من أنماط النقاد المصريين المحدثين، فإن تبلور الصحافة بوصفها مؤسسة ثقافية واجتماعية - فى القرن التاسع عشر فى مصر والشام - كان عاملاً مساعدا ساهم فى تقديم نمط جديد للناقد العربى؛ هو نمط الناقد الذى اتصل بالنقد الأوروبى، وأدرك حاجته الماسة إلى الإفادة منه استجابة لتطورات الشعر الغنائى وتبلور الأنواع الأدبية الجديدة، وقد كان معظم ممثلى هذا النمط - فى القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين - من الشوام؛ كجبر ضومط، ونجيب الحداد، وسليمان البستانى، وقسطاكى الحمصى، وغيرهم.

وقد كان تطوير المؤسسة التعليمية الحديثة - بوصفها مؤسسة ثقافية اجتماعية - فى المجتمع المصرى عاملاً حاسمًا فى تشكيل النمط الجديد من النقاد الذين يؤدون وظائف اجتماعية متغيرة - إلى حد كبير - عن وظائف النمطين الأولين. فقد أنشئت الجامعة المصرية (١٩٠٨م) من أجل تطوير معرفة المجتمع المصرى بالعلوم الحديثة، وتقديم هذه المعرفة فى إطار مؤسسى منظم[١]، وقد أدرك القائمون عليها الحاجة إلى تطوير دراسة عدد من مجالات الثقافة «التقليدية»؛ ومنها دراسة الأدب العربى على وجه الخصوص، فكان استقدام المستشرقين لتدريس تاريخ الأدب حلاً مؤقتًا حتى يُجهَّز مَنْ يستطيعون أداء هذه المهمة من المصريين، وذلك ما تَطلَّبَ أن تأخذ الجامعة فى إرسال بعض مبعوثيها إلى أوروبا لدراسة الأدب العربى على المناهج الحديثة، فكان أحمد ضيف أول مبعوث يُرْسَل إلى باريس لتحقيق تلك الغاية، كما أدرك القائمون على الجامعة الحاجة إلى تطوير الدراسات

---

(١) انظر: سامية حسن إبراهيم: الجامعة الأهلية بين النشأة والتطور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.

- رؤوف عباس أحمد: تاريخ جامعة القاهرة، سلسلة تاريخ المصريين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

الإنسانية المختلفة فأرسلوا مبعوثين لدراسة التاريخ واللغات وغيرها، وكان طه حسين واحدًا منهم[1].

ولم يكن اتصال أحمد ضيف وطه حسين بعدد من اتجاهات النقد الأوروبى منفصلاً عن إدراكهما الحاجةَ إلى تجديد النقد العربى، وبلور ذلك الإدراكُ نمطَ الناقد الجديد الذى سعى إلى بلورة صيغ نقدية جديدة يؤسسها على ما ثقفه من بعض اتجاهات النقد الغربى، ضامًا إليه ما يراه ملائمًا من منجزات النقد العربى القديم. ولم يكن ذلك السعى منفصلاً - بأى حال - عن إدراك ممثلى هذا النمط تحولات الأدب العربى فى الربع الأول من القرن، وهى التحولات التى تعكسها مسائل: تطوير الشعر الغنائى، وتأصيل الأنواع الأدبية الجديدة، والصراع بين القديم والجديد.

وإذا كان ممثلو هذا النمط قد سعوا - كلٌ بطريقته - إلى الوفاء بمتطلبات تحولات الأدب العربى - فإن اللافت أن المؤسسة التعليمية الحديثة (= الجامعة) قد مكَّنت لتثبيت ذلك النمط فى المجتمع المصرى؛ أى نمط الناقد الذى ينصرف عمله الأساسى إلى دراسة الأدب ونقده، صحيح أن ناقدًا كطه حسين لم يتوقف نشاطه عند هذا الميدان فقط، لكن من الصحيح أيضًا أن هذا الميدان واحد من أكثر الميادين التى ساهم فيها طه حسين، إن لم يكن أكثرها وأهمها بالفعل.

إن تبلور هذا النمط الجديد للناقد فى المجتمع دال يشير إلى أن النقد قد أصبح نشاطًا متخصصًا؛ أى أن مؤسسة النقاد قد قطعت شوطًا على طريق تأصلها فى المجتمع المصرى؛ فقد كان ممثلو هذا النمط يقومون بالتدريس فى الجامعة، والكتابة فى الدوريات المتخصصة والثقافية، وفى الصحف أيضًا، مما يشير إلى أن عملهم المتخصص قد أصبح مصدر كسبهم، ومكانتهم الاجتماعية أيضًا.

وكان تبلور ذلك النمط الجديد من النقاد يتم فى إطار مرحلة تبلور الطبقة الوسطى، وسعيها إلى تبوؤ مكانة أعلى فى البنية الاجتماعية المصرية، ولما كان ممثلو

---

(1) حول دور الجامعة فى البعثات الخارجية، انظر:
- سامية حسن إبراهيم: المرجع السابق، ص٩١.
- رؤوف عباس: المرجع السابق، ص٤٢.

هذا النمط ينتمون إلى تلك الطبقة، فقد تبنوا الشعارات الفكرية الأساسية التى رفعتها فى الربع الأول من القرن العشرين، الحرية : حرية الفكر، وحرية المرأة، والحرية السياسية، وحرية الفرد، والمساواة.

ولقد كان خطاب التجديد النقدى عند أحمد ضيف نتاجا لتشكل المؤسسة التعليمية الحديثة، وازدهار الطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى فى مرحلة الربع الأول من القرن العشرين.



المصادر والمراجع

أولاً: كتابات أحمد ضيف:

١- مقدمة لدراسة بلاغة العرب، الطبعة الأولى، مطبعة السفور، ١٩٢١م.

٢- بلاغة العرب فى الأندلس، الطبعة الأولى، مطبعة السفور، ١٩٢٤م.

٣- الأدب القومى، مقدمة كتاب تاريخ أدب الشعب، تأليف حسين مظلوم رياض، ومحمد مصطفى الصباحى، مطبعة السعادة، ١٩٣٦م.

٤- أنا الغريق، رواية منشورة بمجلة الثقافة، أعداد ١٠، ١٧، ٢٤ يناير، و ٢١،٧ فبراير ١٩٣٩م.

٥- هل فشلنا فى التأليف المسرحى، مجلة الهلال، عدد مارس ١٩٤٣م، وقد أعيد نشره فى كتاب: «نظرية المسرح» الجزء الثانى، إعداد وتقديم محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٤م.

ثانيًا: مصادر النقد العربى القديم:

٦- القاضى الباقلانى: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ١٩٥٤م.

٧- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى، ١٩٤٨م.

٨- الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبى وخصومه، الطبعة الرابعة، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوى، مطبعة عيسى البابى الحلبى، ١٩٦٦م.

٩- ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد): المقدمة، دار الشعب، دون تاريخ

١٠- ابن طباطبا العلوى (محمد بن أحمد): عيار الشعر، تحقيق وتقديم محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٣م.

١١- ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم): الشعر والشعراء، الطبعة الثالثة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار التراث العربى للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧م.

١٢- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، الطبعة الثالثة، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجى، ١٩٧٩م.

المراجع الحديثة:

١٣- إبراهيم السعافين: مدرسة الإحياء والتراث: دراسة فى أثر الشعر القديم على مدرسة الإحياء بمصر، الطبعة الأولى، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠م.

١٤- إبراهيم عبد القادر المازنى: الشعر: غاياته ووسائطه، دراسة وتحليل مدحت الجيار، دار الصحوة للنشر، القاهرة، ١٩٨٦م.

١٥- إبراهيم عبد القادر المازنى: شعر حافظ، منشور ضمن كتاب: معركة المازنى وحافظ، الأوراق الكاملة (١٩١٥م-١٩٤٨م)، تأليف مدحت الجيار، دار سينا للنشر، ١٩٩٢م.

١٦- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبى عند العرب: نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى، الطبعة الرابعة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عُمان، الأردن، ١٩٩٣م.

١٧- أحمد إبراهيم الهوارى: نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٧٨م.

١٨- أحمد الشايب: تاريخ دراسة أدب اللغة العربية بمصر فى النصف الأول من القرن العشرين، الطبعة الثانية، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦م.

١٩- أحمد شمس الدين الحجاجى: المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث، دار الهلال، ١٩٩٥م.

٢٠- أحمد شمس الدين الحجاجى: النقد المسرحى فى مصر (١٨٧٦م-١٩٢٣م) مركز جامعة القاهرة للنشر، ٢٠٠١م.

٢١- أحمد مطلوب: معجم النقد العربى القديم، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٨٩م.

٢٢- إسحق موسى الحسينى: النقد الأدبى المعاصر فى الربع الأول من القرن العشرين، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٧م.

٢٣- ألفت كمال الروبى: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى إلى الفارابى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

٢٤- بطرس البستانى: دائرة المعارف، دار المعرفة، بيروت، ١٨٧٦م.

٢٥- جابر عصفور: المرايا المتجاورة: دراسة فى نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م.

٢٦- جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، الطبعة الأولى، دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة، ١٩٩٢م.

٢٧- جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٢٨- جابر عصفور: استعادة الماضى: دراسات فى شعر النهضة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.

٢٩- جبر ضومط: فلسفة البلاغة، المطبعة العثمانية، بعبدا، لبنان، ١٨٩٨م.

٣٠- جرجى زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، مراجعة وتعليق شوقى ضيف، دار الهلال، دون تاريخ.

٣١- حسن توفيق العدل: تاريخ آداب اللغة العربية، تقديم وتحقيق وليد محمود خالص، مطابع البيان التجارية، الإمارات العربية، ١٩٩٢م.

٣٢- حسين الواد: فى تأريخ الأدب: مفاهيم ومناهج، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣م.

٣٣- حلمى مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين، الطبعة الأولى، دار المعارف، ١٩٦٦م.

٣٤- حمزة فتح الله: المواهب الفتحية فى علوم اللغة العربية، تقديم محمود إبراهيم الرضوانى، دار التراث، القاهرة، ١٩٩٦م.

٣٥- رؤوف عباس: تاريخ جامعة القاهرة، سلسلة تاريخ المصريين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

٣٦- سامى سليمان أحمد: الخطاب النقدى والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى بمصر (١٩٤٥م-١٩٦٧م)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م.
٣٧- سامى سليمان أحمد: كتابة السيرة النبوية عند رفاعة الطهطاوى: دراسة فى التشكيل السردى والدلالة، دار الثقافة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٣٨- سامية حسن إبراهيم: الجامعة الأهلية بين النشأة والتطور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.
٣٩- سعد الدين حسن دغمان: الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣م.
٤٠- سليمان البستانى: مقدمة ترجمة الإلياذة، الجزء الأول من كتاب: نظرية الشعر، إعداد وتقديم محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٤م.
٤١- شكرى عياد: دائرة الإبداع: مقدمة فى أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٧م.
٤٢- شكرى عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٧٧، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر ١٩٩٣م.
٤٣- صلاح قنصوة: الموضوعية فى العلوم الإنسانية، عرض نقدى لمناهج البحث، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م.
٤٤- طه إبراهيم: تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٩.
٤٥- طه حسين: حديث الأربعاء، الجزء الثالث، دار المعارف، ١٩٥٧م.
٤٦- طه حسين: فى الأدب الجاهلى، الطبعة الرابعة عشرة، دار المعارف، ١٩٨١م.
٤٧- طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء، الطبعة التاسعة، دار المعارف، ١٩٨٢م.
٤٨- عباس محمود العقاد: الطبع والتقليد فى الشعر العصرى. مقدمة ديوان المازنى. المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م.

٤٩- عباس محمود العقاد: الشعر ومزاياه، مقدمة ديوان عبد الرحمن شكرى، لآلىء الأفكار، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٠م.

٥٠- عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.

٥١- عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازنى: الديوان فى الأدب والنقد، الطبعة الثالثة، دار الشعب، دون تاريخ.

٥٢- عبد الحكيم راضى: النقد الإحيائى وتجديد الشعر فى ضوء التراث، (١) الاستمداد المباشر من التراث، الطبعة الأولى، دار الشايب للنشر، ١٩٩٣م.

٥٣- عبد الحكيم راضى: الأبعاد الكلامية والفلسفية للنقد عند الجاحظ، الطبعة الثانية، مكتبة الزهراء، ١٩٩٨م.

٥٤- عبد الحكيم راضى: بحوث فى النقد والنظرية الأدبية عند العرب، الطبعة الأولى، مكتبة الزهراء، ١٩٩٨م.

٥٥- عبد الحى دياب: التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨م.

٥٦- عبد العزيز الدسوقى: تطور النقد العربى الحديث فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م.

٥٧- عبد القادر القط: حركات التجديد فى الشعر العباسى، ضمن كتاب: إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م.

٥٨- عبد الله الفيفى: طلائع النص النقدى العربى فى القرن العشرين، علامات، الجزء الرابع والأربعين، العدد الثانى، يناير ٢٠٠٢م.

٥٩- عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.

٦٠- عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٧٠م.

٦١- على شلش: أحمد ضيف، سلسلة نقاد الأدب، العدد السادس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.

٦٢- علی شلش: نشأة النقد الروائی فی الأدب العربی الحدیث، مکتبة غریب، ١٩٩٢م.
٦٣- عیسی عبید: مقدمة مجموعته إحسان هانم (١٩٢٢م)، منشورة ضمن کتاب: نظریة الروایة، إعداد وتقدیم محمد کامل الخطیب، وزارة الثقافة السوریة، ١٩٩٠م.
٦٤- قسطاکی الحمصی: منهل الوراد فی علم الانتقاد، تحریر ودراسة أحمد إبراهیم الهواری، المجلس الأعلی للثقافة، ٢٠٠٠م.
٦٥- لویس شیخو: علم الأدب، الجزء الأول، الطبعة الثانیة، مطبعة الآباء الیسوعیین، بیروت، ١٨٩٧م.
٦٦- محمد أبو الأنوار: الحوار الأدبی حول الشعر: قضایاه الموضوعیة ودلالاته الفکریة وآثاره الفنیة من بدایة القرن العشرین إلی قیام الحرب العالمیة الثانیة، الطبعة الثانیة، دار المعارف، ١٩٨٧م.
٦٧- محمد برادة: تاریخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفیکتور هوجو، ضمن کتاب: قراءة جدیدة لتراثنا النقدی، المجلد الثانی، النادی الثقافی الأدبی، جدة، ١٩٩٠م.
٦٨- محمد روحی الخالدی: تاریخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفیکتور هوکو، تقدیم حسام الخطیب، منشورات الاتحاد العام للکتاب والصحفیین الفلسطینین، دمشق، ١٩٨٤م.
٦٩- محمد زغلول سلام: النقد العربی الحدیث: أصوله، قضایاه، مناهجه، مکتبة الأنجلو المصریة، ١٩٧٤م.
٧٠- محمد الکتانی: الصراع بین القدیم والجدید فی الأدب العربی الحدیث، جزءان، دار الثقافة، الدار البیضاء، ١٩٨٠م.
٧١- محمد محمد حسین: الاتجاهات الوطنیة فی الأدب، جزءان، مکتبة الآداب، القاهرة، دون تاریخ.

٧٢- محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دون تاريخ.
٧٣- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، جزءان، مراجعة وضبط عبد الله المنشاوى، ومهدى البحقيرى، مكتبة الإيمان، المنصورة، ١٩٩٧م.
٧٤- نجيب الحداد: مقابلة بين الشعر العربى والإفرنجى، منشور ضمن مختارات المنفلوطى، الطبعة الرابعة، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٤م.

رابعًا: المراجع المترجمة:

٧٥- جوستاف لانسون: منهج البحث في تاريخ الآداب، ترجمة محمد مندور، منشور مع كتاب النقد المنهجى عند العرب، دار نهضة مصر، دون تاريخ.
٧٦- كارلونالينو: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية إلى عصر بنى أمية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤.

خامسًا: المراجع الأجنبية:

1- Brugman, J: An Introdution To the History of Modern Arabic literature in Egypt, leiden, Brill, 1984.
2- Goldmann, lucien: Method in the Sociology of literature, translated and edited by william Bealhower, England, 1980.
3- Hall, John: the Sociology of literature, longman, london, 1979.
4- Pattreson, lee: literary History, critical terms for literary study, ed. by Frank lentricchia and Thomas Mclaugheim, the university of chicago press, 1990.
5- Starkey, paul and Meisami, Julie Scott (ed): Encyclopedia of Arabic literaturc, Routledge, london and new york, 1998.

نص كتاب

مقدمة لدراسة بلاغة العرب

تأليف

أحمد ضيف

تحرير

د. سامى سليمان أحمد

الطبعة الأولى ١٩٢١م

الطبعة الثانية ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م

مكتبة الآداب



تقديم

هذا متن كتاب «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٢١م، وقد قمتُ بما يلى لضبط النص وتحريره:

أ- ردُّ النصوص الشعرية والنقدية العربية القديمة إلى أصولها، مع الإشارة إلى مواضعها فى تلك الأصول.

ب- تصويب الأخطاء فى المتن أو فى النصوص المنقولة.

وقد حاولتُ - قدرَ الإمكان - العودةَ إلى طبعات المصادر العربية التى اعتمد عليها ضيف، فإن لم يتيسر لى ذلك كنتُ أعود إلى طبعات محققة، وقد أشرتُ إلى هذا فى مواضعه.

وقد ميزتُ هوامشى وتعليقاتى بالأرقام الأفرنجية: 1، 2، 3...

ج- نقلتُ إلى الهوامش إحالات «ضيف» التى كان يكتبها فى المتن، وجعلتها مرقمة مع هوامشه بالأرقام العربية: ١، ٢، ٣....

د. سامى سليمان





الحمدُ لله والصلاة والسلام على رُسُله الكِرام.

وهذه عُجالةٌ نقدِّمها إلى قرّاء العربية، على أنها مذكراتٌ لطلبة الجامعة المصرية، ولمن يريد أن يطّلع على شيء جديد مجمَل عن حركة الأدب الحديثة، وطُرُق فهم البلاغة في هذا العصر. أما كبارُ العلماء، وأساتذة الأدب، فلا يجدون في هذه الآراء ما يشفي غُلّتهم، أو يُسكِّنُ مِن حب الاستطلاع لديهم، فعليهم أن يرجعوا إلى كتب الفرنجة الحديثة، وفيها كلُّ التفصيل لما أجملناه وأوجزناه. ذلك في غير الكلام في بلاغة العرب، فإن كلَّ هذا أو جُلَّه مِن آرائنا الخاصة التى اهتدينا إليها بالدرس والتفكير.

وإذا كان كتابُنا هذا يدعو إلى سلوك طريقٍ جديد في دراسة بلاغة العرب وفهمها، فذلك لأن مصرَ الآن في حالة رقيّ (تطوُّر) يُشبه مِن بعض الوجوه أن يكون عصرَ نهضةٍ لنا. وفي مثل هذه العصور يُحدثُ في العقول كما يحدث في المجتمعات انقلابٌ وتغيرٌ وميلٌ إلى الجديد في كل شيء. وإننا لَنَجدُ هذا الشعورَ يَدبُّ في نفس كل إنسان مِنَّا حتى في النفوس التى لا تحب غير القديم.

إنَّ كُلَّ ما يراه القرّاءُ في هذا الكتاب جديدًا هو ما يجيشُ في نفوس الأدباء الذين اطّلعوا على بلاغات الأمم الحديثة، ورأوا الأطوار التى أدركَتْها فكانت سبب رُقيِّها. وكلهم يعتقد أننا لا ننهضُ بلغتنا العربية إلا إذا دَفعنا بها إلى

التحرُّك من مكانها الذى طال وقوفُها فيه، لتأخذ مكانًا واسعًا يليق بها فى صفِّ اللغات الحية الآن.

وفى اعتقادنا أنه لا يكون ذلك إلا إذا تغيَّرَتْ طرق الدرس والتأليف عما كانت عليه منذ ألف سنة. وذلك ما نرجو أن يُوَفَّقَ إليه علماءُ اللغة والأدب عندنا.

واللهُ سبحانه المسؤولُ أن يهبنا الإخلاص فى عملنا، وأن يوفِّقنا إلى الصواب،.

يناير سنة ١٩٢١م

أحمد ضيف



تمهيد[1]

دراسةُ الآداب العربية بالطرق المعروفة الآن لا تزالُ حديثةَ العهد. والأدبُ العربى على سعته وغَنائه مشوَّش مختلط مرتبك، لا يزال باقيًا على حالته الأولى من البساطة والسذاجة فى التأليف والجمع. ولم تحرر بعدُ عقولُ أدبائنا من قيود الطرق القديمة والانتصار لها. ولا يزال يُعدُّ الخروجُ من القديم خروجًا عليه. ولا نزال نعتقد أن القدماء وصلوا إلى أقصى ما يمكن أن يصل إليه العقل البشرى من الذكاء والإتقان، وغير ذلك من ضروب الرضا والارتياح.

ومدرس الأدب يلزمه أن يطَّلع على أكثر ما كُتب فى اللغة ليقف على روحها ومؤلفيها، وليعرفَ الكُتَّابَ والشعراء والفلاسفة والمشرِّعين وغيرهم. ولا يكفى معرفة ذلك من بطون الكتب والفهارس والموسوعات، إذ لا بد من قراءة الكتب نفسها والحكم عليها بناءً على معرفة الشخص نفسه. وكل حكم مبنى على التقليد أو النقل لا قيمة له، ولا يفيد الأدب شيئًا، ولا يصح الاعتماد عليه، فلا يصح أن نأخذ بالتسليم بقول مَنْ قال: إن النابغة الذبيانى أشعر الشعراء، لأنه قال: فإنك كالليل الذى هو مدركى إلخ، بدون بحث فى ذلك، ولا أن المهلهل أول مَنْ طَوَّل القصائد، لأن صاحبَ الأغانى أو غيره قال ذلك، بدون أن نبحث فى صحة هذا الزعم، ولا أن نصدق قول مَنْ قال: إن لغة العرب أحسنُ اللغات، بدون أن نعرف شيئًا من اللغات الأجنبية ونوازن بينها وبين اللغة العربية.

وإننا لنسئ إلى اللغة العربية وإلى الأدب العربى وإلى الأمة العربية أكثر من أن

---

(١) هذا ملخص الخطبة التى افتتحنا بها دروسنا فى الجامعة المصرية فى اليوم التاسع من شهر نوفمبر سنة ١٩١٨م.

نحسن إليها بمثل هذه الأقوال التى لا يمكن أن يعتمدَ عليها إنسانٌ مفكر، كما أنها لا تحرك العقول ولا تحملها على البحث. والعقل إن لم يَكُن طُلَعَةً محبًا للبحث لا ينتج ولا يدرك حقائق الأشياء. وما يدعوه العلماء الآن حرية الفكر ليس إلا نوعًا من البحث المبنى على التعقل والاستنتاج، وهو سرٌّ تقدم العلوم والفنون فى المدنية الحاضرة. فلا بد لآدابنا من هذه الحرية المبنية على المعلومات الصحيحة، والاستنتاج الصحيح.

والأفكارُ عندنا مقيدةٌ محصورة محدودة: مقيدة بالعادات، محصورة فى دائرة ضيقة من المعلومات، محدودة بشىء أشبه بالعقيدة فى صحة ما نحن عليه من العلم والأخلاق. والخروجُ من العادات عسير، وترك الإعجاب بالنفس شديد على النفس مهما صَحَّتْ عزيمةُ مُحبٍّ الجديد، وقويت براهين الداعى. وبلدنا من أشد ما يكون تمسكا بعاداته وَطرقه فى الفهم والإدراك، ولكنَّا فى إبَّان نهضة تبشرنا بحُسن المستقبل، وإقبال شباننا على العلم وتعلمه، وقبول الجديد يبعث فينا أملاً كبيراً فى نجاح هذه الحركة المباركة.

العالم متحرك. والعلم والأدب نتيجة هذا التحرك، فهى متحركةٌ معه ومتغيرة بتغيره. فلا بد أن نسير فى هذه الحركة، وأن ننتقل معها، وأن تتجدد معلوماتُنا بتجددها. نريد بذلك أن نكون من أنصار الجديد. ونريد بالجديد الحركة التى أحدثتها الأفكار والقرائح منذ وقوف حركةٌ العلم والأدب عند المسلمين إلى اليوم، أى نريدُ أن تأخذ عقولُنا ومعارفُنا صبغةً جديدة غير الصبغة الموجودة فى كتبنا وفى معلوماتنا؛ لأن العلم يتغير كلما كثر فيه البحثُ، حتى لقد تنقلب العقيدة فى العلم إلى ضدها؛ إذ إن القواعدَ العلمية مبنية على الحكم على الظواهر الطبعية، وقد يخطئ الإنسان فى إدراك هذه الظواهر أو يدركها إدراكًا ناقصاً. وقد يفهم المجرِّب من التجربة غير نتائجها حتى فى العلوم

الرياضية والطبعية، لأن جزءاً كبيراً من حكم الإنسان على الأشياء سببه العواطف والإحساسات الشخصية التى تختلف عند كل إنسان باختلاف مزاجه. وكما يكون للإنسان مزاجٌ خاص يقوده ويتحكم فيه، يكون أيضاً للزمن مزاج خاص يسود فيه ويقود الرأى العام.

يظهرُ أثر ذلك فى المذاهب السائدة، والأفكار العامة، ثم يتغير بمرور الزمن وكثرة البحث. والأفكار سائرة على مثال المدِّ والجزر: تتقدم وتتأخر، ثم تتأخر وتتقدم، لأن الحركةَ فى كل شىء دليل الحياة. فلا بد من سير الفكر، إذ الفكر الواقف مائت، لذلك نرغبُ من متأدبينا وعلمائنا أن يعيرونا شيئاً من التسامح، وأن يغضوا الطرفَ عمّا عساه أن يكون غيرَ جارٍ على طرقهم فى الفهم والإدراك ، أو مخالفاً لحكمهم على الأشياء، وأن يعتقدوا أننا نفعل واجباً علينا لبلادنا ولغتنا وأمتنا، وأنه يجبُ أن نضحى بكل شىء فى سبيل هذا الواجب. ونحن نعتقد، من جهة أخرى، أنهم مخلصون فى تمسكهم بتربيتهم العقلية، لأن شكرَ الجميل يقضى عليهم بالانتصار إلى معلوماتهم التى بها رقوا وعليها شبُّوا. ولكنا لا نعذرهم ولا يعذرهم إنسانٌ إذا حكموا علينا بدون أن يتدبَّروا أقوالَنا، ومن غير أن يدرسوا ما نقول دراسة خالية من الميول والأهواء. فكلنا يقصد إلى إصلاح لغته التى لا يمكن أن ترقَى معلوماتُنا بدونها.

اللغة العربية لغتُنا، لأنها لغة الكتابة والتأليف، ولأنها تستوعبُ لغةَ التفاهم بيننا. والآداب العربية آدابنا من حيث إنها أصل معلوماتنا، ومنبع معارفنا ومواهبنا العقلية، بل هى كل ما نعرفه من الحركة الفكرية التى أحدثها الإنسان وأنتجتها العقولُ والقرائح. ولكنا نريد أن تكون لنا آداب مصرية تمثل حالتنا الاجتماعية وحركاتنا الفكرية والعصر الذى نعيش فيه. تمثل الزارع فى حقله، والتاجر فى حانوته، والأمير فى قصره، والعالِم بين تلاميذه وكتبه، والشيخ فى

أهله، والعابد فى مسجده وصومعته، والشاب فى مجونه وغرامه، أى نريد أن تكون لنا شخصية فى آدابنا. ولا نريد بذلك أن نهجر اللغة العربية وآدابها، لأننا إن فعلنا ذلك أصبحنا بلا لغة وبلا أدب، إذ لا يمكن أن نصل إلى ذلك بدون أن نرجع إلى اللغة العربية وآدابها، بحيث تكون قاموساً لنا ونموذجًا لبلاغتنا، وإمامًا نهتدى به فى الصناعة الأدبية. وعلى الجملة تكون آدابُنا عربيةً مصبوغة بصبغة مصرية. من هذه الوجهة يجب أن نتعصب للغة العربية وآدابها، كما يتعصب الأوروبيون الآن للغة اللاتينية واليونانية، لأنها أصلُ معارفهم ومستودع سرِّ مدنيتهم. ولا ينكر إنسان علينا ذلك، لأن إنساناً لا يمكنه إنكار أثر المدنية العربية فى العالم الإسلامى. ونعود فنقول إن كل ما نرجوه هو أن تكون لنا آداب مصرية عربية: مصرية فى موضوعاتها ومعلوماتها، عربية فى لغتها وبلاغتها وأساليبها.

ولا يَخْفى على مَنْ ألقى نظرةً إجمالية فى الأدب العربى صعوبة تدريس هذه الآداب، لأنها ليست آداب أمة واحدة، وليست لها صبغة واحدة، بل هى آداب أمم مختلفة المذاهب والأجناس والبيئات. ذلك إلى سعتها التى لا تكاد توجد فى أدب أمة أخرى. ولذلك يكون من المتعسر على فرد واحد أن يقوم بجمع تاريخ الأدب العربى مهما علا كعبه وقويت عزيمته، إذ لا بد من الاطّلاع على كل ما كُتب، ولديه أكثر من «مليونين» من المجلدات التى يجب دراستها! وذلك لا يتسنى لفرد واحد، لتشتّت هذه المؤلفات فى جمعها ومعرفة أماكنها. ثم فى طريقة تأليفها وصعوبة الاستفادة منها بدون جدٍّ طويلٍ وتعبٍ كثيرٍ. وذلك أيضاً إلى حاجة المدرس إلى التضلع من الفنون المختلفة ليمكنه نقد ما يُعرض عليه، إذ لا يصح لمدرس الأدب العربى أن يمر بمقدمة ابن خلدون مثلاً بدون أن يدرسها دراسة إجمالية يبيِّنُ فيها مذاهب المؤلف السياسية والاقتصادية

والاجتماعية. ولا يمكن ذلك إلا إذا وقف أيضاً وقوفاً إجماليًا على هذه المذاهب عند العرب وغيرهم قديماً وحديثاً، ليعرف الخطأ من الصواب فى آراء صاحب الكتاب. ومثل ذلك يقال فى الفلسفة والعلوم وغيرها. وهذا من الصعوبة بمكان، لأن تعلمنا الأوّلى لا يبيح لنا هذه الكفاية التى اكتسبها أهل أوروبا من دراستهم الأولى.

لهذا كان كل ما يُعمل الآن فى الأدب العربى من قبيل التمهيد، إذ لا تتسنى دراسته دراسة تامة إلا إذا جُمعت خلاصته من شتيت الكتب الكثيرة والمكاتب المتعددة، وكَتَبَ الباحثون فى ذلك كتابات نقدية تبين هذه الآداب، وما تحتوى عليه من الأفكار. وتناول البحثَ فى ذلك العلماء والأدباء والمؤرخون والفلاسفة والاجتماعيون، وانتقلت الحركةُ الأدبية عندنا من البحث فى اللفظ والديباجة كالمجاز والاستعارة، والتشبيه والكناية، إلى البحث فى نفس الكاتب أو الشاعر ومقدار معلوماته، وما أودعه من خطأ أو صواب فى شعره أو نثره، وما اعتراه من التأثير النفسى والخارجى، وحمله على كتابة ما كتب، إلى غير ذلك من المؤثرات.

ولو أن همة أدباء العرب اتجهت إلى هذا النوع من النقد والبحث، بدل بذل الهمة فى فهم اللفظ لوصلت الآداب العربية إلى ما وصل إليه غيرها من المتانة والتأثير فى المجتمع، ولكان فهمنا لآدابنا أفضل وأكمل مما نفهمه اليوم. ولتغيرت طرق الفكر والخيال عندنا، ولسارت آدابنا مع الأيام، ولتقدمت مع العلوم والأفكار، لأنه لا شىء أدعى إلى التقدم من البحث والنقد، ولا شىء أدعى إلى الوقوف والتقهقر من الإعجاب بالشىء والاكتفاء به عن سواه.

والطريقة التى نريد أن ندرس بها الأدب العربى هى طريقة نقدية، إذ بدون هذه الطريقة لا يمكن لأى دراسة من نوع ما أن تنتج أو تثمر. ولا لأى فكر أن

يرقى أو يتقدم، ولا يمكن أن تتخطى العقول أطوارها اللازمة، ما دامت مقيدة بتأييد فكرة أو رأى تعمل على إثباته. نريد بطريقة النقد البحثَ فى العوامل الحقيقية التى اعترت اللغة العربية وبلاغتها. بحثاً مبنيًا على الأسباب العلمية والاجتماعية. ثم الحكم على ذلك حكماً صحيحًا بقدر ما تهتدى إليه عقولنا. وترشدنا إليه مباحثنا. وبدون أن نرجع إلى أقوال القدماء إلا من حيث أنها مراجع، أو شيء من تاريخ اللغة، لا أنها عمدة الآراء أو قادة الباحثين. أما إذا أخذنا هذه الآراء كأصلٍ نقلده، كان أجدرُ بنا أن نربأ بأنفسنا عن عناء البحث والعمل، لنسردَ أقوال القدماء كما هى، أو نجمعها جمعاً مع بعض التصرف فى العبارة. فيصبح تاريخ الأدب ملخص ما فى كتب القدماء، ولا يكون للمؤلف إلا الجمع والاختصار. نريد أن ندرس الأدب دراسةً علمية كما يقول الأوروبيون. ولا يُعنى بالدراسة العلمية - كما لا يعنى الأوروبيون أنفسهم أيضاً - أن الأدب يصبح ذا قواعد لا يتعداها، كما فى العلوم الرياضية أو الطبعية، ذلك لن يكون، لأن الأدب فن من الفنون الجميلة، الحكم فيه موكول إلى الذوق السليم والإدراك الصحيح. وإنما نتبع خطةً ذات قواعد وقوانين، وهذه الخطة هى ما يمكن أن تسمى طريقة علمية، كما سنبين ذلك إن شاء الله.

نحن لا ندَّعى القدرة على القيام بهذا العمل الخطير، لأنّا نعتقد أن أمامنا من الصعوبات فى سبيل ذلك ما لا يُذلِّله إلا طولُ البحث والمثابرة على الدرس. وذلك لا يكون إلا بعد زمن طويل، وهو ما نرجو أن نصل إليه إن شاء الله فى المستقبل. وليس من غرضنا أن نأتى فى دراستنا بسلسلة من الشعراء والكُتّاب، نُتبعها بشيء من تراجمهم والمختار من كلامهم. ذلك لا يعنينا الآن، إذ من السهل أن يقف الإنسانُ على ترجمة الشاعر أو الكاتب، ويعرفُ شيئاً عن حياته الأدبية. وإنما غرضنا البحث عن روح اللغة العربية كما يقولون، وحلَ

ما بها من الشعر والنثر حلاً نفسيًا، والبحث عن صلة ذلك بالاجتماع، وعن المؤثرات التى أحدثت فى نفس الشاعر أو الكاتب ميلاً خاصًا إلى هذا النوع من البلاغة، ثم صلة ذلك بمواهب الكاتب الفطرية، وقيمة ما عنده من فنون البلاغة وضروب التعبير المختلفة، وما له من الشخصية، أى الابتكار والإبداع فى ذلك. وهذا يستلزم استيعاب ما كتبه الكاتب أو الشاعر بالقراءة والدرس قراءةً دقيقةً، خاليةً من الميول والأهواء الشخصية بقدر الإمكان.

ومن شروط النقد الصحيح أن يبتعدَ الإنسانُ عن أهوائه وميوله عندما يقرأ كاتباً أو شاعراً يريد أن يفهمه كما هو. ولا بد أن يتخلى أيضاً عن أذواقه الخاصة، لأن الاستسلامَ إلى ذوق الشخص ينافى طريقةَ النقد الصحيح. هذه الطريقة تخلى القارئ عن ذوقه الخاص، وعن المؤثرات التى تحيط به، وتجعله يفهم الكاتبَ بذوق الكاتب، ويفهم الشاعر بنفس الشاعر التى قال بها شعره. ولا بد من وضع القارئ نفسه فى الظروف والأحوال التى أحاطت بالكاتب وقت كتابته. هذه الطريقة هى التى تمكن القارئ أو الناقد من فهم روح الكتابة. ولا بد من أن ينسى الإنسان نفسه بين صفحات الكتاب الذى يريد أن يقرأه. فإذا انتهى من تحليل الكتابة وفهمها على طريقة الكاتب نفسه، رجع إلى معلوماته الشخصية، وإلى ذوقه الشخصى، وإلى ما اكتسبه من النقد بالتجربة والدرس، فى الحكم على المؤلف.

يظن أهلُ العلم - ونريد بأهل العلم المشتغلين بالرياضيات والطبعيات وعلم النبات والحيوان - يظن بعض هؤلاء أن الأدب من الكماليات.

ويقولون: كان أفضلَ وأنفعَ لو فاقَ الاهتمامُ بالعلوم الاهتمامَ بالآداب، لأن من قسم العلوم يكون[1] لنا المهندس والكيميائى والنباتى، والطبيب

(1) فى الأصل (كان يكون)، وهو خطأ.

والصيدلى، وغيرهم ممن يفيد الاجتماع والأفراد أكثر مما يفيده الكاتب والشاعر والخطيب أو المؤرخ والفيلسوف. وفاتهم أن الإنسانَ كان شاعراً قبل أن يكون عالماً، وكاتباً وخطيباً قبل أن تصل نفسه إلى دَرْكِ العلوم وفهمها، لأنه أول ما نطق أمكنه أن يعبر عما يجول بخاطره من حزنٍ وفرحٍ ولذّةٍ وألمٍ. وأن الأدب للنفوس أشبهُ بالجهاز التنفسى للجسم. ولكن فهم الأدب بهذا النوع جاءنا من أن آدابنا أكثرها مَبْنِيٌّ على الخيال والاستعارة والتشبيه، وهو على رأى أدبائنا أفضل الأدب وأبلغه. ولا شك فى أن هذا ضربٌ من الكماليات. أما الأدب، من حيث إنه لسانُ النفوس، وترجمان العواطف، وصورة الاجتماع، وصحيفة من صحف التاريخ، فهو من الضروريات لتهذيب النفوس، ومعرفة ما فى طبيعة الإنسان من الأمراض النفسية والاجتماعية. بهذا قد يُصلحُ الأدبُ ما لا يُصلحه الطبيب، ويفعل الكلام ما لا يفعلُ الحسامُ. و«إن من البيان[1] لسحراً».

والأدب معرضٌ عام لأفكار الإنسان، ومسرحٌ لأنواع العقول المختلفة: تجد فيه الفيلسوفَ ينظر إلى العالم نظر المفكر. يُشْفق عليه تارةً، ويسخر منه أخرى، ويرشده مرةً، ويُضِلُّه أحياناً. وتجد فيه الاجتماعى يبحث فى الاجتماع وعلله، وينتحل لنفسه حقَّ الزعامة وحقَّ الحكم على نظام العالم. وتجد فيه العالم والطبيب، والمتدين والملحد، كلٌّ يعرض مذهبه وطُرُق بحثه. وتجد فيه الشاعر الخيالى، يصور الحقَّ باطلاً والباطلَ حقًّا، ويؤثِّر فى النفس فيسعدها أو يشقيها. ويصور اليأس جحيمًا، والأمل جنة ونعيمًا. والأدب يجد فيه كلُّ إنسانٍ طلبته، فهو صحيفة عامة من صحف الكون.

(1) فى الأصل البليان وهو خطأ. وهذه العبارة وردت فى أكثر من حديث نبوى لدى كل من البخارى وأبى دواد وابن ماجه، انظر فى تخريجها: محمد ناصر الدين الألبانى. سلسلة الأحاديث الصحيحة، المجلد الرابع، الدار السلفية، الكويت، ١٤٠٤هـ، ص٣٠٩.

وقد ظهر لنا من المفيد أن نبدأ دراستنا هذا العام بمقدمة عامة نعرض فيها صورة إجمالية من الحركة الأدبية، نحدد فيها الأدبَ، ونبين أنواعَه وخواصَّه، وأثره فى الاجتماع وصلته به، وأثره فى النفس، وأثر النفس فيه، والمذاهب الأدبية المختلفة، وطرق البحث والتأليف، وشيئاً من الموازنة بين الأدب العربى وغيره.

والله المسئولُ أن يرشدنا إلى الصواب، وأن يكلِّل أعمالَ الجامعة المصرية بالنجاح إنه على ما يشاء قدير.



الكلام البليغ ودراسته

أصبح من المقرر عند الأدباء الآن: أن ليس الغرض من البلاغة[١] سرورَ النفس وارتياحها بقراءة الشعر البليغ والكلام الممتع والنثر البديع، ليكون ذلك ضربًا من ضروب التسلى فحسب، لأن هذه المدنية الحديثة حملت الإنسان على الاهتمام بالمنافع والفوائد العقلية، كما جعلته ماديًا بحتًا محبًا لنفسه قبل كل شئ. ولذلك أصبحت جميع الفنون مصبوغة بصبغة علمية أو اجتماعية، الغرض منها نشر الأفكار والآراء والمباحث الاجتماعية والعلمية فى قالب يسهُل على النفس قبوله، ويلذُّ للإنسان تذوقه، ويسحر الألباب فيؤثر فيها الأثر المطلوب.

ولهذا أيضا قلَّ الاهتمام بالبلاغة الوجدانية التى لا تشتمل إلا على حركات النفوس والخيال وصور العواطف. واعتبروا البلاغة صورةً للأفكار والعقول، وشيئًا من الحياة العقلية والعلمية للأمم، وجزءًا كبيرًا من تاريخ الإنسان. ورأى بعض كبار الأدباء أن البلاغة كالتاريخ من حيث الاستدلال بها على حياة الشعوب، غير أن التاريخ يدل على الحركة السياسية، والبلاغة تدل على الحركة العقلية والاجتماعية. أو يدل التاريخ على حياة الإنسان العملية، والبلاغة على حياته النفسية، من فكر وأخلاق وذكاء، وفضيلة ورذيلة، وعلم وجهل وغير ذلك. فجعلوا البلاغة من شعر ونثر وسيلة لدرس طبائع الإنسان ومعرفة نفوس الكُتَّاب. وقصر بعض النقاد هَمَّه على معرفة حقائق النفوس من أثر

---

(١) نريد بالبلاغة ما يطلق عليه الناس الآن اسم «أدب»، وهو أثر العقول والأفكار الذى يظهر فى الشعر والنثر (راجع الفصل التالى).

الكتابات، وبنى مذهبه فى النقد على ذلك، واستخرج حالة الكاتب النفسية (بسيكلوجية) من كتاباته[١].

وقالوا: إن دراسة البلاغة هى التى نقلت التاريخ من ذكر الحوادث وسرد الوقائع إلى البحث فى كل ما يعترى الإنسان، وإلى وصف أحواله النفسية والاجتماعية. فانتقل التاريخ بواسطة البلاغة من تاريخ جاف للحوادث إلى تاريخ المدنية الإنسانية. وقالوا: إن البلاغة هى سبيل الوصول إلى معرفة أحوال الأمم فى الأزمنة المختلفة، وكيف كانت تفكر وتشعر وتدرك. وذلك مما يساعد على إيضاح التاريخ ويسير به فى طريق أصح، ويبيِّن روح القوانين ومذاهب الاجتماع ورقى الأمم وانحطاطها.

ولذلك أصبحت دراسة البلاغة لدى الأمم الحديثة دراسة لكبار نفوسها وعقولها المفكرة، أو كما يقولون دراسة للتاريخ الطبعى للنفوس الإنسانية. أو الغرض منها على حسب الاصطلاح العلمى (تشريح) النفوس والأفكار لمعرفة الصحيح من السقيم منها، والحصول على صورة عامة من الحياة العقلية للإنسان. قال سنت بوف: «لم يبق لدىَّ من السرور إلاَّ هذا النوع من «التحليل» النفسى الذى يمكن أن أعرف به تاريخَ العقول. وكل ما أريده من النقد الأدبى هو جعل البلاغة تاريخًا طبعيًا للنفوس..» إلى آخر ما قال. فلم تصبح دراسة البلاغة قاصرة على الشعر والنثر الصناعى لا غير، بدون نظر إلى صلة الكاتب أو الشاعر بهما[1]. بل لا بد من اعتبار كل ذلك مع البحث عن الصلة بين الكاتب وبين الحالة الاجتماعية.

ويخيل إلى مَنْ يريد أن يدرس بلاغة العرب أن هذه الطريقة لا تجد لها مجالاً

---

(١) كما فعل سنت بوف (Saint - Boeuf) الناقد الفرنسى الشهير المتوفى سنة ١٨٦٩م.
(1) فى الأصل (فيها)، وهو خطأ.

فيها، لأننا إذا أحصيناها وجدنا أنها تكاد تكون منحصرة فى نوع من الشعر الوجدانى الشخصى. ونجد هذا الشعر الذى ظهر فى الأمم الإسلامية المختلفة والبيئات المختلفة، حافظًا لشكل واحد، وأسلوب واحد، لا من جهة الصناعة لا غير، بل من جهة تصور المعانى وإدراكها أيضًا، وربما كان ذلك صحيحًا. ولكن لا يلزم مدرسَ البلاغة العربية أن يبالغ فى ذلك، فقد نجد فى بلاغة العرب ما نجده فى غيرها من أنواع الشعر والنثر، ولكنه ليس ظاهرا فيها ظهوره فى غيره، لقلته ولاندماجه فى الوجدانيات. فكأنه إذا جاء فإنما يجئ عفوًا مع ندورته المعروفة. ولذلك لا يصح أن يُعَدَّ من أصول البلاغة العربية، ولا من طبيعة هذا اللسان المبين.

على أنه من الممكن أن توجد هذه الطرق الحديثة فى دراسة بلاغة العرب من جهة صلتها بالتاريخ والاجتماع صلةً صحيحة، ودراسة نفوس الكتَّاب والشعراء من أقوالهم بقدر ما تسمح به طبيعة هذه البلاغة وأصولها الفنية. غير أن ذلك لا يتسنى الآن.. ولا يمكن أن تثبت هذه الطريقة إلا بعد أن يكثر البحث على هذا النحو، ويوجد بين المدرسين والنقاد علماء فى الفلسفة والاجتماع تكون لهم طرق واضحة ومذاهب مبنية على قاعدة فلسفية أو طريقة اجتماعية علمية.

ولأجل أن تُدْرَس البلاغة العربية بهذه الطرق المفيدة، لا بد من مزج التاريخ الإسلامى بها، إذ لو كان من الضرورى الاستدلال على أطوار البلاغة بدراسة التاريخ، فذلك ألزمُ ما يكون فى بلاغة العرب، لأنها أشد ما تكون صلة بالتاريخ، إذ التاريخ الإسلامى من أكثر تواريخ الأمم وأشدها حركة وانتقالاً، وأظهرها أثرًا فى العقول والأفكار، لأنه ليس تاريخًا سياسيًا لا غير، بل هو أيضًا تاريخ ديني، أى تاريخ مذاهب وأحزاب دينية، وآراء فى السياسة والاجتماع

مبنية على أثر الدين فى العقول والعقائد..... ولو كان كلُّ المسلمين الذين ملأوا الأرض شرقًا وغربًا ودَوَّخوا العالم حينًا من الدهر، من أصل عربى، لغتهم العربية الصحيحة، لكانت تصوراتهم وإدراكاتهم عربية، وظهرت مدنية الإسلام ظهورًا تامًا فى بلاغة العرب ظهور مدنيات الأمم الأخرى فى بلاغاتهم. ولكن تغلُّب الأعاجم على الدولة محا منها كثيرًا من الصبغة العربية وجعلها مدنية إسلامية مختلطة؛ فلم تجد اللغة العربية من سعة المجال ما كان يكون لها لو أن الدولة كانت عربية صِرفة؛ فمعنى مزج التاريخ بالبلاغة دراسة الاجتماع فى زمن من الأزمان، ودراسة الحالة العقلية، أى معرفة الزمن بواسطة البحث عن كبار المفكرين والعلماء وآثار آرائهم فى المجتمع. أو بعبارة أخصر دراسةُ التاريخ الاجتماعى والحركة العقلية دراسة علمية تاريخية، بقطع النظر عن كل شئ سوى البحث عن الحقيقة، مع الابتعاد عن جميع الميول والأهواء والمذاهب الشخصية بقدر الإمكان، ثم البحث عن ذلك من الوجهة الفنية فى النظم والنثر.

فليس الغرض على رأينا من دراسة الشعر الجاهلى مثلاً أن نبين أنه خَالٍ من التكلف، سهل العبارة، ليس به من التشبيهات والاستعارات ما فى شعر المولَّدين، وأن فلانًا الشاعر بكى واستبكى وذكر الديار. وإنما الغرض الذى يجب أن يكون ضالة الباحث هو الحالة العقلية لهؤلاء الناس، وعاداتهم الاجتماعية، وتربيتهم النفسية، وتصوراتهم وخيالاتهم، ومجموع معلوماتهم وعواطفهم وإحساساتهم، وغير ذلك مما هو لبُّ البلاغة وغرضها. وهذا هو غرض من قال: إن الأدب صورة الاجتماع.

لهذا لا بد من العناية بالتاريخ عناية تامة لمن يريد أن يدرس البلاغة. وبدون هذه الطريقة لا يمكن التمييز بين شعرٍ وشعرٍ، ولا بين كتابٍ وكتابٍ، إلا ما

يظهر جليًا من الاختلاف فى الأسلوب والديباجة، مما لا يخفَى على مَنْ له أدنى ملاحظة. هذه الصلة - صلة التاريخ الاجتماعى بالأدب والبلاغة - من أهم الطرق التى يجب أن تُتَّبع فى كشف مخبآت العقول، ومعرفة سير الحركة الفكرية لدى الأمم.

مع هذا لا بد من دراسة التاريخ الخاص بالكتّاب. ونقصد من هنا أيضًا ما قصدناه هناك من التاريخ العقلى، أى تاريخ النفوس وحركات العقول، لمن يريد أن يتكلم على شاعر فى شعره أو ناثر فى نثره، وعلى صلة الكاتب بغيره من المؤثرات التى كونت عقله وفكره، من أشخاص عرفهم، ومن بيئات تربّى فيها، ومن زمن عاش فيه ومرَّ به.

وبعد.. فلا بد من دراسة الأدب دراسة تاريخية أخرى. نريد بالدراسة التاريخية عدم العمل على مذهب أو رأى ثابت يجعله الإنسان قاعدةً له قبل الدراسة ليقيس عليه ما يعرف: كاعتبار أن بلاغة العرب مثلاً أرقى وأصحُّ ما أنتجته العقولُ والأفكارُ، أو أنها ناقصة فى جملتها قبل الاطلاع والدرس. مثل هذه المباحث المبنية على الأهواء الشخصية والمذاهب الثابتة هى خطأ فى مبدئها وفى نهايتها، ولا يمكن أن تُوصِّل إلى شئ من الحقيقة.

وليس الغرض من دراسة البلاغة دراسة تاريخية، البحثَ عن الحوادث التاريخية الصرفة، كالعناية بالتواريخ والأزمنة التى ولد وعاش فيها الكُتَّاب، وسِيَرِهم الشخصية، أو سرد تاريخ البلاغة فى العصور المختلفة، بقصد إثباتها كما تُذْكَرُ الحوادث التاريخية سواء بسواء.

هذه طريقة تاريخية تظهر فى كتب الأدب مكملة له ومتممة لموضوعاته العامة، كما يتخلل الأدبَ حوادثُ تاريخيةٌ صرفة، بقصد كشف مخبآته وتوضيح موضوعاته، على أنها ليست من الأدب ولا من البلاغة. ولا بد لمدرس البلاغة

من الملاحظة الصحيحة والموازنة والمقارنة، تقريبًا للأفهام، وإيضاحًا للبلاغة نفسها، لأن هذا من دواعى ضبط آراء الباحث، وعدم اندفاعه فى المدح أو الذم التابعين للأهواء والأغراض. وهذا أيضًا من علامات الحرية فى الفكر ودقة البحث. فلا بد أن يكون الغرض من تدريس البلاغة البحثَ العلمى المبنى على المعلومات الصحيحة، للوصول إلى الفهم الصحيح الخالى من التعصب القومى والميول المذهبية. فإن مدرس الأدب إن لم يكن كذلك كان كَمَنْ لديه نموذج جميل يريد أن يقيس عليه غيره ويجعله مثله.

وليس الغرض من البحثِ والفهمِ المباحثَ اللفظيةَ، أى ما يعطيه اللفظ من الدلائل والمعانى اللغوية لا غير، ولا الشرح والتأويل لجملة المعانى. بل الغرضُ البحثُ عن كل ما تنطوى عليه العبارات، من صور النفوس والآراء وأسرار اللغة، مما يصح أن يعطى للإنسان صورةً صحيحةً من صور الحياة العقلية للأمم. ثم عن صلة ذلك بالأسباب التى دعت هذه العقول للخوض فى هذه الموضوعات، وولَّدت هذا النوع من الفكر والخيال، ثم الوقوف على خواص اللغة وأثر الشعوب التى تُمَيِّز أفكارها من سواها، وأثر الزمن والبيئة فى ذلك، والأنواع التى يكتب فيها الكُتَّاب وقوانينها، وما فى ذلك من شخصياتهم، لأن الكتابة تمتُّ بألف سبب لما يحيط بها.

قال الموسيو موريس كروازيه فى مقدمة الجزء الأول من كتاب تاريخ الأدب اليونانى: «إن جملةً لخطيب، أو بيتَ شعرٍ لشاعر، أشبه بمرآة ينعكس فيها صورة منها تدل على ماضى اللغة والتاريخ لشعبٍ من الشعوب، وتدل على الفنِّى الذى وهبها هذا الشكل. كل هذا يُرَى فى الكتابات من شعر ونثر..... ولأجل التمكن من الوصول إلى ذلك، لا بد للباحث فى اللغة والأدب من أن يطَّلع على الفنون، ويعرف الأخلاق والنظام الاجتماعى، لترشده إلى قوة الذكاء

للأمم، وأثر الحوادث فى ذلك. ولا بد من الاعتماد على المخطوطات، لأن الغرض الأولى من دراستها هو معرفة العقول التى يظهر آثارها فى المؤلفات الفنية بواسطة العبارات الأصلية وضروب البيان. ومؤرخ الأدب كالمؤرخ الطبعى، أى المشتغل بدرس العلوم الطبعية وجمعها، فهو قبل كل شئ ذو ملاحظة خالية من الأهواء والأغراض. وليس معنى هذا أن مؤرخ الأدب ليس له حق الحكم ولا أن يكون له رأى يبديه. ولكن الواجب عليه أن يكتفى بالمعرفة الصحيحة... يقول سنت بوف: «يلزم أن نكون كعلماء الطبيعة: نجمع مجموعات مختلفة تامة من العقول، ولكنَّا لا نتجنب الحكم عليها تجنبًا كليًا حتى نبتعد عن تذوقها، بل يكفى أن نمنع أذواقنا من القلق والملل ونوقفها عند حدِّها، لا أن نُميتها موتًا». قال: «والنقد الحقيقى هو دراسة الأشخاص، أى دراسة الكتَّاب وقوة الإدراك لديهم، كلٌّ على حسب طبيعته بقصد الحصول على صورة صحيحة من نفوسهم، لنضعها فى المكان الذى تستحقه، والمنزلة الفنية التى تليق بها. ولا بد من العناية بالنصوص، وموازنة بعضها ببعض، ومعرفة الصحيح من الخطأ فيها».

وهذا هو أساس ما يُسمّونه الآن طريقة علمية، لأنها مبنية على نوع من التحقيق العلمى الذى لا يتطرق إليه الشك. ولكن ذلك من الصعوبة بمكان فى أدب العرب، لأن الوقوف على «النسخة الأصلية» كما يقولون، لا يكاد يتحقق فى كل المؤلفات، ولا سيما مجموعات الشعر والنثر القديم، غير أن ذلك لا يمنع من العمل على ذلك بقدر الاستطاعة. على أن الظاهر لنا أن معرفة المؤلفات الأصلية، ربما لا تتحقق فى الأدب العربى.

الأدب[1] أو البلاغة

الأدب عند العرب يشمل كلَّ شئ، أو هو مجموع معلومات الإنسان التى اكتسبها بالقراءة والدرس: من علوم عربية كالنحو والصرف، وعلوم البلاغة، والشعر والأمثال والحِكَم والتاريخ، وغيرها: من فلسفة وسياسة واجتماع. وحتى جعل ابن قتيبة، فى كتابه «أدب الكاتب» من شروط الأديب أن يعرف

---

(1) كانت دراسة الأدب العربى فى مصر جارية على الأساليب القديمة، أى على طريقة الكامل للمبرد، وأمالى أبى على القالى، والبيان والتبيين للجاحظ، وأدب الكاتب لابن قتيبة، وغيرها من كتب الأدب الجامعة لكل شئ: من شعر ونثر، وأخبار، وفكاهات ومُلح. واستمرت الحال على ذلك زمنًا إلى هذه الأيام الأخيرة. فكانت دراسة الأدب أشبه بمختار من المنظوم والمنثور مع شرحها. وكان أكثر تدريس الآداب فى الجامع الأزهر وغيره من المعاهد الدينية يأتى عَرَضًا لمناسبة شاهد نحوى أو لإثبات قاعدة بلاغية. فجُمعت الكتب فى ذلك، وبعضها احتوى على فوائد كثيرة مثل «معاهد التنصيص» و«خزانة الأدب» وغيرها. وكان المدرسون أنفسهم يشرحون ذلك بدون فهم لروح الأدب، لأن غرضهم إثبات الشاهد وروايته. فكان إذا حفظ أحدهم شعرًا حفظه لإثبات قاعدة أو للاستدلال بلغته. وظهر كثير من الأدباء الذين كان همهم حفظ الأشعار وأنساب الشعراء عن ظهر قلب، أو رواية الحوادث والأمثال، مثل المغفور لهما الشيخ الشنقيطي والشيخ حمزة فتح الله.

قالوا: ولما اطّلع المرحوم على مبارك باشا على طريقة الإفرنج فى آدابهم، أفْصَح بعض الإفصاح عما يريد إلى الشيخ حمزة فتح الله، وطلب منه تدريس ذلك فى مدرسة دار العلوم. فابتدأ الشيخ حمزة يؤلف ويُدَرِّس كتابه «المواهب الفتحية»، وكان يسمى ذلك علوم اللغة، غير أنه لم يخرج عما كان فى الكتب القديمة، ولم يتعد طرقها. وفعل مثل الشيخ حمزة فتح الله أو ما يقرب منه الشيخ حسين المرصفى، أثناء تدريسه الأداب فى المدرسة نفسها. ولما عاد المرحوم الشيخ حسن توفيق من أوروبا عهد إليه بتدريس الآداب بمدرسة دار العلوم. وكان رحمه الله ذكيًا أديبًا. اكتسب شيئًا من الأساليب الجديدة فى دراسة الآداب أثناء وجوده فى ألمانيا. فبدأ يدرِّس الأدب على الطرق الحديثة منذ عشرين عامًا فيما نعلم. فهو أول من فعل ذلك فى مصر، بل أول مَنْ سَنَّ هذه الطريقة الجديدة، وجمع فى كتاب لطيف له طائفة من الشعراء مع تراجمهم بنوع خاص من الترتيب. وانتقلت دراسة الأدب العربى من قراءة كتابٍ جامعٍ لكلِّ فنون اللغة: من نحو، وصرف، وبلاغة، وسير، إلى ترجمة شعراء عصر واحد =

جملةً من الرياضيات والصناعات. وقالوا: الأدب كل ما تأدب به الإنسان، يقصدون بذلك كل ما صحَّ أن يُعْرَف. فهو من الألفاظ التى ليست لها معانٍ محدودةٌ، يطلق على دعوة الطعام، وعلى العادات والأخلاق الكريمة، وعلى التربية والتعليم. قال صاحب تاج العروس: «وإطلاقه على العلوم العربية مُوَلَّد حدث فى الإسلام». وقد توسع المسلمون فى هذا اللفظ بسبب اختلاطهم بالعجم، حتى أصبح معنى الأدب جامعًا للعلم والأخلاق والفنون والصنائع وغيرها، فأطلقوه على ضرب العود ولَعِب الشطرنج، وعلى الطب والهندسة والفروسية، وعلى مجموع علوم العرب، وعلى مقتطفات الحديث والسمر، وما يتلقاه الناس فى المجالس.

هذا التوسع العظيم فى استعمال هذا اللفظ يدل على خفاء مدلوله، وخصوصًا أن هذا الاستعمال لم يُخَصِّصْ فى معنى من هذه المعانى[1].

وقد رأينا بعد مراجعة آراء الأدباء، أن إطلاق هذا اللفظ على المعنى الذى

= بتسلسل خاص، مع شئ من مختارات شعرهم. واتجهت الأفكار إلى هذا النوع من البحث والتأليف إلى اليوم. وظهر بعد ذلك كتب وملخصات لأساتذة الأدب فى المدارس الأميرية، ولبعض الأدباء. ولكن لا يزال الأدب إلى الآن غير ناضج فى عقول كثير مِنَّا، ولا نزال نتبع الطرق القديمة فى فهم الأدب. ولم تصل بعد حالة تعليم الآداب العربية إلى طريقة نافعة. أما فى المعاهد الكبرى فالآداب عبارة عن تراجم الشعراء مع شىء من مختار نظمهم، بدون تعرض لنقد أو تحقيق. وأما فى المدارس النظامية فهو عبارة عن ملخص ذلك. ولنا العذر فى هذا، لأن تعليم الأدب فى مدارسنا لا يزال حديث العهد، فهو فى حاجة إلى زمن طويل لتمحيص الطرق وتهذيبها. ولا غرابة فى ذلك، فقد كانت مثل هذه الطرق منتشرة فى أوروبا إلى عهد قريب، فإذا نحن بدأنا بها فإنما نبدأ بشئ طبعى.

(١) وكان يمكن المقارنة بين كلمة أدب وبين اللفظ الأفرنجي Lettres ولكنَّ العرب أو المتكلمين بالعربية توسعوا فى معنى الأدب حتى أطلقوه على كل شئ ما عدا العلوم الشرعية. أما الفرنجة فخصوا كلمة Lettres بغير العلوم التى هى الرياضيات والطبعيات وعلم الحيوان والإنسان، وفرّقوا بين Lettres و Littérature وقالوا "Faculté des Lettres" أى كلية الآداب التى تدرس فيها الفلسفة والتاريخ بأنواعه، والجغرافيا وعلوم الاجتماع والموسيقى والشعر والنثر أى الكلام البليغ الذى يطلقون عليه Littérature، وهو ما نقصده نحن من كلمة أدب.

نستعمله الآن، إطلاق ناقص لا يؤدى المعنى الذى نريده نحن؛ لأننا نطلقه على الشعر والنثر فحسب. وذلك لا يطابق تعريف الأدب عند العرب، لأننا نريد أن ندرس ضروب الكلام، وأنواع البلاغة، والمؤثرات التى أثرت فيها. ومن رأينا أنه مهما صح من العموم والخصوص والتأويلات الكثيرة، فإنه من الغامض أو من النقص فى التعبير أن نخصَّ الأدب بهذا المعنى الذى نريد، ونسلخ عنه معانيه الأخرى، أو نستعمله استعمالاً مشتركًا، ولم يجلب علينا ذلك إلا خطأ مشهور لم نتداركه، وعندنا من الألفاظ ما هو أولى وأوفق.

وقد حَدَّ ابن خلدون الأدب ورأى «ألاّ موضوعَ له ينظر فى إثبات عوارضه أو نفيها»[1]، قال: «وإنما المقصود منه عند أهل اللسان: ثمرته»[2] وفهمَ الأدب كما فهمه أهل زمانه، صناعة من الصناعاتُ تُتعلَّم وُيتوصَّل إليها بالتمرين، لا أثرًا من آثار الكتاب والشعراء. فقال: «هو الإجادة فى فنَّىِ المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم»[3]. وجعل من تمام هذه الصناعة «أن يجمعوا لذلك من كلام العرب ما عساه أن تَحْصُل به الملكة من شعر عالى الطبقة، وسجع متساوٍ فى الإجادة، ومسائل من اللغة والنحو مبثوثة أثناء ذلك متفرقة، يُسْتَقْرَى منها فى الغالب معظم القوانين العربية؛ مع ذكر بعض من أيام العرب، يُفْهم به ما يقع فى أشعارهم منها، وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة والأخبار العامة»[4]. قال: «والمقصود بذلك كله أن لا يَخْفَى على الناظر فيه شئٌ من كلام العرب وأساليبهم، ومناحى بلاغتهم إذا تصفَّحه؛ لأنه لا تحصل

(1) مقدمة ابن خلدون، طبعة دار الشعب، دون تاريخ، ص٥٢١.

(2) مقدمة ابن خلدون، طبعة دار الشعب، دون تاريخ، ص٥٢١.

(3) المقدمة، ص٥٢١.

(4) المقدمة، ص٥٢١.

الملكة من حفظه إلا بعد فهمه...»[1]. واختصر التعريف فقال بعد ذلك: «ثم إنهم إذا أرادوا حَدَّ هذا الفن قالوا: الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل علم بطرف...»[2].

نحن لا نفهم الأدب بهذا المعنى العام، ولن يكون تدريسنا على هذه الطريقة العامة، ولكنا نريد أن يكون للأدب موضوعٌ، وأن نَحُدَّه حدًّا إيجابيًا. لذلك رأينا أن نطلق على الشعر والنثر البليغ - وهو ما نقصده من الأدب، وما يراد من دراسته فى مدارسنا - كلمة «بلاغة»، وتُعرّف البلاغة (الأدب) حينئذ: «بأنها الكلام الذى يدعو إلى الإعجاب من حيث الافتنان فى الصناعة»، إذ لا يمكن أن نجرى على التعريف القديم، ونُدْخِل فى الأدب ما كان يقصده القدماء من جميع فروع اللغة العربية، لأننا ليس من غرضنا أن ندرس ذلك، وليس من غرض إنسان يريد أن يقرأ كلام العرب، أن يصرف وقته فى قراءة النحو والصرف، وعلم العروض، وعلوم البيان، والجغرافيا والتاريخ وغيرها. وإنما يريد أن يقرأ النثر والشعر لا غير، ليقف على أسرار اللغة، وليهذبَ نفسه بما فى ذلك من المعانى، وليعرفَ أغراض الكتّاب والشعراء. وبالجملة ليعرف سرَّ اللغة العربية وقيمتها، وذلك بقراءة الكلام البليغ نفسه من شعر ونثر. ويكفى أن يكون اللفظ متينًا، والعبارة واضحة، لتصل من نفس المتكلم إلى نفس السامع. كما روى الجاحظ «أن الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان»[3]، معنى ذلك أن الكاتب إذا كان مخلصًا متأثرًا بما يقول، نال من نفس القارئ وبلغ منه المراد. هذه هى البلاغة، وهكذا يجب أن تُفْهم، فليس ما ندرسه هو الأدب إذا دققنا النظر فى

(1)، (2) المقدمة، ص٥٢١.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، طبعة الخانجى ١٩٤٨م، ١/٨٣-٨٤.

التعريف المعروف، لأننا نريد أن ندرس أنواع كلام العرب الذى هو الغرض من دراسة الأدب.

قال صاحب كشف الظنون: «الأدب علم يُحتَرَزُ به عن الخلل فى كلام العرب لفظًا وكتابة». وواضح بعد ذلك أن الأدب ليس هو المنظوم والمنثور، بل هو مجموع العلوم العربية. كما قال المؤلف نفسه: «إعلم أن فائدة التخاطب والمحاورات فى إفادة العلوم واستفادتها، لمّا لم تتبين للطالبين إلا بالإلفاظ وأحوالها، كان ضبطُ أحوالها مما اعتنى به العلماء، فدعت معرفة أحوالها إلى علوم انقسم أنواعُها إلى اثنى عشر قسمًا، سمَّوْها العلوم الأدبية، لتوقُّف أدب الدرس عليها بالذات، وأدب النفس بالواسطة، وبالعلوم العربية أيضًا، لبحثهم عن الألفاظ العربية»[١].

وما دام الأدب هو ما يُحترز به عن الخلل فى كلام العرب لفظًا وكتابة كما رأينا. أو هو كما قال الجرجانى فى تعريفاته: «عبارة عن معرفة ما يُحترز به عن جميع أنـواع الخطأ»[1]. فلا يصح بعد هذا أن نريد منه النظم والنثر. لأن الأدب - كما قالوا - وسيلة لفهم الشعر والنثر اللذين هما أنواع كلام العرب. والوسيلة غير الغاية. فلا بد أن نخصَّ ما نفهمه الآن أدبًا بالشعر والنثر البليغ، ونطلق عليه «بلاغة» لتكون تسميةً حقيقية لا تمسُّ الاصطلاح القديم، بل تنطبق على تعريف البلاغة، فنقول: «بلاغة العرب» ونريد ما يريده الناس الآن من «أدب العرب».

وعلى هذا تكون البلاغة «كلُّ قولٍ الغرضُ منه - قبل كل شئ - الاستيلاءُ على نفس السامع أو القارئ بفصاحة العبارة وحسن التركيب، وبراعة الكاتب

(١) حاجى خليفة، كشف الظنون، طبعة أوروبا، ص٢١٧.

(1) الجرجانى، التعريفات، المطبعة الحميدية المصرية، ١٩٠٤م، ص٨.

أو الشاعر». أو بعبارة أخصر «هى الكلام الفنّى الممتع»، والكلام الفنى يملأ نفس السامع، وعواطفه فى أى موضوع كان، وعلى أى معنى دلّ. وذلك يطابق معنى البلاغة عند العرب، كما قال الجاحظ:

«وأحسنُ الكلامِ ما كان قليلهُ يغنيك عن كثيره، ومعناه فى ظاهر لفظه.... فإذا كان المعنى شريفًا واللفظ بليغًا، وكان صحيح الطبع، بعيدًا عن الاستكراه، ومَنزّهًا عن الاختلال، ومصُونًا عن التكلف، صنَع فى القلب صنيعَ الغيثِ فى التربةِ الكريمةِ. ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصْحَبَها اللهُ من التوفيق، ومَنَحها من التأييد، ما لا يمتنع عن تعظيمه صدور الجبابرة، ولا يذهل عن فهمه عقول الجهلاء»[١].

ويمكن رفع اللبس بين البلاغة وعلوم البلاغة المصطلح عليها الآن، بالرجوع إلى قول عبد القاهر الجرجانى وأشياعه، الذين كانوا يطلقون علوم البيان على علوم البلاغة. على أن الفرق واضح بين البلاغة وعلوم البلاغة.

ويؤيد قولنا إنه يصح إطلاق البلاغة على ما نسميه «أدب اللغة» أن البلاغة هى تحبير اللفظ وإتقانه، ليبلغ المعنى قلبَ السامع أو القارئ بلا حِجَاز، ولينال الكاتبُ أو الشاعرُ من الأفئدةِ ما يريد. وهى المقصودة بقوله عليه السلام: «إن من البيان لسحرًا»[1]. وأنها إبلاغ المتكلم حاجته بحسن إفهام السامع، ولذلك سميت بلاغة. وأنها حسن العبارة مع صحة الدلالة[٢]، وأنها إهداء المعنى إلى القلب فى أحسن صورة من اللفظ.

وأوضحُ من هذا قولُ ابن المقفع - كما رواه ابن رشيق وأبو هلال العسكرى والجاحظ -: «قالوا لم يفسر أحدٌ البلاغةَ تفسيرَ ابن المقفع، إذ قال: «البلاغةُ

(١) البيان والتبيين، الجزء الأول، ص٤٧.

(1) «انظر» ملاحظتنا حول هذا الحديث فى التمهيد.

(٢) كتاب العمدة، الجزء الأول، ص١٦٥.

اسمٌ لمعانٍ تجرى فى صور كثيرة، فمنها ما يكون فى السكون، ومنها ما يكون فى الاستماع، ومنها ما يكون شعرًا، ومنها ما يكون سجعًا، ومنها ما يكون خطبًا. إلى آخر ما ذكر»[1]، وقد أطلقوا على الكلام البليغ بلاغة، وقالوا: «بلاغات النساء»، وإذا قالوا فلان بليغ؛ أرادوا به شاعرًا أو كاتبًا فصيح العبارة، واضح المعنى، بقلمه وبلسانه ضربٌ من سحر الكلام، وشئ من معرفة امتلاك الأفهام. بخلاف الأديب فإنه ليس من الضرورىّ أن يكون شاعرًا أو ناثرًا. وفى الكلام الآتى عن البلاغة ما يدل أيضًا على صحة ذلك، مما رواه الجاحظ فى البيان والتبيين عن بعض الأدباء:

«أنذركم حُسْنَ الألفاظِ، وحلاوةَ مخارج الكلام؛ فإنَّ المعنى إذا اكتسى لفظًا حسنًا، وأعاره البليغُ مخرجًا سهلاً، ومنحه المتكلمُ قولاً متعشَّقًا، صار فى قلبك أحلى، ولصدرِك أملأ. والمعانى إذا اكتسبت الألفاظَ الكريمةَ، وأُلبِست الأوصافَ الرفيعةَ، تحولت فى العيون عن مقادير صورها، وأَرْبَت على حقائق أقدارها بقدر ما بيّنت، وعلى حسب ما زخرفت»[1]....

وليست كل كتابة تُعَدُّ من البلاغة؛ فلن يكون الطبيب بليغًا فى كتبه، ولا الرياضى أو العالم أو النباتى بليغًا فى نظرياته العلمية. ولكنهم قد يكونون بلغاء فى قطع مخصوصة، إذا تكلموا وكتبوا كتاباتٍ بليغةً، يقصدون منها أن ينالوا من نفس القارئ أو السامع، بخلاف ما إذا قصدوا أن يفيدوا إفادة علمية، أو أن يشرحوا نظرية من نظرياتهم، أو قاعدة من قواعدهم؛ لأن هذا ليس من البلاغة فى شئ، إذ غرضُ البلاغةِ غيرُ غرض التعليم كما قلنا.

والأوروبيون إذا ذكروا من بين الكتّاب عالمًا، مثل ديكارت (Descartes) أو

---

(١) الصناعتين ص١٠.

(1) البيان والتبيين، (١/٢٥٤).

مُشَرِّعًا أو اجتماعيًا مثل روسو (Rousseau) ومنتسكيو (Montesquieu)، أو فيلسوفًا مثل رنان (Renan) وتين (Taine) وفولتير (Voltaire) فإنما يذكرونهم من حيث أثرهم فى البلاغة، أو لاقتفاء الحركة الكتابية أثر الحركة الفلسفية والاجتماعية، لا من حيث أنهم علماء أو فلاسفة.

ولا بدّ من الفرق بين البلاغة وتاريخها[1]، فتاريخ البلاغة هو البحث فى مجموع ما تنتجه قرائح الأمة من علوم وفنون. أو هو مجموع الحركة الفكرية فى الأمة. ولذلك يكتب مؤرخ البلاغة عن الشاعر والناثر، كما يكتب عن الفيلسوف والعالم، ليجمع صورة كاملة من الحياة العقلية للأمة. فهو لذلك مضطر لأن يكتب عن كل مَنْ له أثر فى هذه الحركة. وكان الأوْلى أن يسمى ذلك تاريخ العلوم والفنون، ولكنهم أدخلوه فى تاريخ البلاغة من باب التوسع؛ لأنهم لم يكتبوا عن كل علم على حدةٍ. ولم يتوسعوا فى ذلك. ولأنهم كتبوا عن ذلك عرَضًا لإثبات أثر ذلك فى تاريخ حركة اللغة. أما مَنْ يريد التمكن من شئ فعليه بكتبه الخاصة به. وعلى كل حال فتاريخ البلاغة بالطريقة المعروفة الآن، لا يوجد فى كتب العرب بهذا التسلسل، كما هو عند الأوروبيين. وكتب الأدب الخاصة بأمة من الأمم، مثل «نفح الطيب» مثلاً، عبارة عن دائرة معارف؛ لأن بها من كل شئ طرفًا، ففيها نُبَذٌ من التاريخ العام، وشذراتٌ من التاريخ الخاص، وشىء من تراجم الأشخاص، من شعراء وملوك ونوكة وسوقة، وفيها شىء من الفكاهات والملح، وشىء عن وصف البلدان، وغير ذلك من الأمور التى لا تدخل فى فن واحد. أما البلاغة فهى أخص من ذلك بكثير.

وقد ظَنَّ جماعة من العلماء والأدباء أن الغرض من البلاغة نشرُ المعلومات الصحيحة بأسلوب يلذُّ للنفس. وقالوا إنه لا يصح أن يقول الشاعر ما لا معنى

---

(١) الأدب وتاريخ الأدب على حسب ما هو معروف الآن.

له، أو يكتب الناثر صحيفة أو صحيفتين بدون أن تحتوى على معلومات مفيدة. وحتى قال تين (Taine) في مقدمة كتابه تاريخ البلاغة الإنجليزية[1]: «إن البلاغة صورة كاملة صحيحة من الزمن والأشخاص الذين يعيشون فيه»، وقال: «إن الغرض من البلاغة التوصل إلى معرفة نفس الإنسان، لأنها ظرف لأفكاره، كما أن الصَّدَف وعاء لما فيه. والرأى الصحيح السائد هو أن الغرض من البلاغة إعجابُ القارئ أو السامع ببراعة الكاتب أو المتكلم، وأنه لا يُطْلَبُ من البليغ أن يملأ كلامه بشئ من المعلومات الصحيحة، وليس الشاعر مضطرًا لأن يأتى بالفلسفة والحكمة فى شعره، كما أن الغرض من التصوير هو إعجاب الناظر، والاستيلاء على حواسه الظاهرة بما فى الصورة من الإبداع والإتقان. ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب أو الشاعر يتصيد الألفاظ والجمل الجميلة، ويرصفها رصفًا بدون أن تحتوى على معانٍ، كما أنه لا يقصد من المصور أن يأتى بالألوان المختلفة بعضها بجوار بعض، بدون أن يكون هناك رسم خاص أو صورة معينة، وإلا كان الإعجاب إعجابًا ظاهرًا لا يلمس القلبَ ولا يحرك العواطف. كذلك البلاغة سواء بسواء، وإذا كان الغرض الإعجابَ ببلاغة الكاتب أو الشاعر، فذلك لن يكون ذا أثر فعال فى النفس إلا إذا كانت ذات معانٍ دقيقةٍ حقيقيةٍ أو تدلُّ على الحقيقة. والأدباء العصريون الآن يرون أن البلاغة فن من الفنون الجميلة مثل التصوير والموسيقى، الغرضُ منها تهذيبُ النفسِ وترقيقُ العواطف وتقوية الملاحظة، فهو مسلاةُ النفوسِ وأنيس الجليس، فعلى هذا هى ضرب من الكمال، أما من جهة أنها معرض عام للحياة، وجُعْبَةٌ لأفكار الإنسان، ومسرح الآراء والفلسفة، فهى شئ من الضروريات لتربية الأفكار وتهذيبها، وإن جاء ذلك عرضًا لا قصدًا. وظن جماعة

---

(١) Histoire de la Littérature Anglaise، وسيأتى مذهب تين بشئ من الإيضاح.

من الأدباء أيضًا أنه يكفى الاطلاع على تاريخ البلاغة وتصفحه. ليقف الإنسان وقفة إجمالية على سير الحركة الفكرية، وليكتفى بذلك من عناء قراءة كل كاتب أو شاعر أو مؤلف. ومن بين هؤلاء رنان (Renan) فقد قال: «إن دراسة تاريخ البلاغة يمكنها أن تُغنى عن دراسة الكتب نفسها»، وردّ عليه فى ذلك الأستاذ لنسون (Lanson) فى مقدمة كتابه تاريخ البلاغة الفرنسية[1]، وقال إن ذلك معنًى سلبى للبلاغة، لأنه يجعلها أشبه بتاريخ للأفكار أو الأخلاق... قال: «ولا مناصَ من الرجوع إلى المؤلفات نفسها، لا إلى الملخصات والمختصرات، إذ لا يكفى معرفة فن التصوير بقراءة تاريخه[1]، بدون أن ينظر الإنسان إلى الصور نفسها. والبلاغة كالفنون لا يمكن التفرقة بينها وبين شخصية الكاتب»، إذ إنها تحتوى على معانٍ ودقائقَ تتجدد كلما أنعمَ الإنسانُ النظر فيها. كما أن القصيدة الواحدة كلما قرأها القارئ تأثرت نفسُه بأثر جديد، وفهم منها شيئًا جديدًا. بل هى عبارة عن تمرين فكرى، ونوع من ترقية الذوق، وضرب من السرور، وقال الأستاذ لنسون (Lanson): «والبلاغة لا تُتَعلَّم ولا تُحفظ. ولكن يتعهدها الإنسان بالتنمية، ويميل إليها ويحبها»، فمن خواصها أنها توجد للنفس لذةً عقلية وسرورًا نفسيًا، وذلك يساعد على تربية الذوق واستعداد الفكر لقبول الجمال، كما أنها وسيلة من وسائل تربية النفوس تربية فنية.

وإذا كان من غرض المشرِّع الأمرُ والنهيُ، ليعملَ الناسُ الخيرَ ويتجنبوا الشرَّ، فليس من غرض البليغ - أى الكاتب أو الشاعر - عرضُ حقيقة من الحقائق، ولا أمرٌ ولا نهى. ولكن غرضه الأول أن ينال من قلوب[2] السامعين

(1) Histoire de la Littérature Francaise.

(1) في الأصل تاريخية، وهو خطأ.

(2) فى الأصل قلب، وهو خطأ

والقارئين، ويؤثّر فيهم ويحرك من نفوسهم، سواء قَرُبَ من الحقيقة أم بَعُدَ عنها.
ومن هذه الوجهة ربما يصح أن نلتمس عذرًا لأدباء العرب الذين قالوا فى الشعر: «إنَّ أكذبَه أعذبُه». ولكنّ تهذيب الإنسان وتعلمه العلومَ والفنونَ المختلفةَ فى هذه الأيام، حمله على أن لا يقبل شيئًا خاليًا من معنى، أو محتويًا على فكر غير صحيح. ولذلك ظهرت الحركة العلمية الأدبية الآن، وغرض العلماء منها أن يمزجوا أنواع البلاغة بأنواع العلوم، وأن لا تكون البلاغة عبارة عن خيالات محضة، أو تصورات بعيدة عن الحقائق. وزَجُّوا بها من مكانها إلى موضع آخر أقرب إلى العلوم، وظهرت القصص العديدة المملوءة بالمعلومات المفيدة والفنون المتعدّدة. ولكن لا يزال هناك حدٌّ فاصل بين البلاغة والعلم، لأن البلاغة دراسة العقول وحالة الاجتماع. فهى عبارة عن معلومات عامة. وملاحظات للكاتب، وتأثرات اكتسبها من الخارج، دخلت فى نفسه وخرجت للناس لابسة شخصيته. ولم تغير حركة الإيجابيين (Les Positivistes) العلمية من البلاغة إلا طريقة التصور والخيال، أما البلاغة من حيث إنها فن سِرُّهُ فى تركيب اللفظ، ووحى النفس، فلم تتغير بحال مّا. وكل ما تغير هو موضوعاتها، التى أصبحت مبنية على التعقل والتدبر، وعلى عرض الحياة عرضًا مملوءًا بالحكمة والعبرة. وهذا أثر العلوم الحديثة، وأثر تعلم الإنسان وتربيته تربية علمية.



أنواع البلاغة

البلاغة أو الكلام البليغ فن من الفنون الجميلة الفطرية للإنسان، لأنه مدفوع بطبيعة الحاجة إلى التفاهم، وسائرٌ بفطرته إلى التعبير عما يجول بخاطره من سرور وحزن وآلام ولذة وارتياح. وكلُّ متكلم يرغب فى أن يكون له سلطان على نفوس السامعين، وأن يحملهم على تصديق ما يقول، والإنسان حسّاس، يتأثر بصناعة الكلام، وتفعل فيه براعةُ المتكلم وحسنُ العبارة ما لا ينال منه البرهان والتعقل. والكلام من وسائل الاستيلاء على العقول، وتقابل النفوس بعضها ببعض، ونشر الحقائق والأدلة والبراهين. وبقدر ما تكون براعة المتكلم أو الكاتب فى الوصول إلى إفهام السامع ما يريد، وبلوغه المعنى الذى قصد، يكون كلامه أمتن، وتكون عبارته أبلغ إلى النفس. ومن هنا سمى الكلام بليغًا.

ولكنّ بلوغَ هذا المراد صعب، واختيار الألفاظ الدالة على المعانى المقصودة دلالةً تامةً عسير، وكل إنسان له استعدادٌ خاصٌّ، وميلٌ لنوعٍ من التعبير يوافق طبعه، وينطبق على مزاجه. والمعانى كثيرة مختلفة، والألفاظ الدالة عليها تختلف فى وضوح[1] الدلالة ودرك المعنى. ولذلك اختلفت التعابير، وتباينت الدّلالات، وتتفاوت ضروب البلاغة بتفاوت الاستعداد الفطرى، وقوة العقول. وقالوا: «اختيار المرء قطعة من عقله».

ولكن ليس كل إنسان أهلاً لأن يكون بليغًا؛ لأن البلاغة هبة فطرية واستعداد نفسى؛ فليس أصعبَ من أن يصل الإنسانُ إلى التعبير عما يرى أو

(1) فى الأصل: وضوحة.

يشعر، تعبيراً دالاً على الحقيقة دلالة تامة؛ لأن الإنسان يتفاوت قوةً وضعفًا فى ذلك، كما يتفاوت فى إدراك المبصرات على حسب قوة نظره «أو»[1] ضعفه. فقد يتألم آلامًا شديدة تكاد تذهب بقواه وتستولى على جميع حواسه، ومع ذلك لا يمكنه أن يفسر ما يشعر به إلا بكلمات معدودات محفوظات، يقولها أيضًا مَنْ كدّر صفوه إنسانٌ لا يحب مجلسه، أو غاب عنه صديق وهو فى انتظاره منذ ساعة أو ساعتين. وقد يظفر الإنسان بأمنيته، ويحصل على ضالته المنشودة، ولا يستطيع أن يعبر عما فى أعصابه من الهياج، وعما فى نفسه من السرور، إلا بإظهار الارتياح، وبسط الجبين، مما يحصل عند مَنْ لاقى صديقًا له فى الطريق فهشَّ وبشَّ فى وجهه.

والبلاغة إما أن تكون عبارة عن إظهار ما يجول فى نفس الإنسان، من عواطف وإحساسات وخيالات وغيرها، مما يدل على شخصية الكاتب أو المتكلم فحسب، وإما أن تكون صورة غير صورة نفس الكاتب أو الشاعر، أى صورة من الحياة العامة للإنسان - أو جزءًا من تاريخ الإنسانية كما يقولون؛ فالأولى - هى البلاغة الوجدانية[١]، والثانية هى البلاغة الاجتماعية.

هذا هو التقسيم الفنىّ فى البلاغة. وهذه هى أنواع البلاغة. وعلى حسب ما تكون البلاغة جزءًا من الحياة العامة لكل إنسان وفى كل زمن، يكون الكلام أثبتَ، وتكون العبارة أمتعَ، وتكون الكتابة أبقى وأخلد؛ لأن البلاغة التى تنال من كل نفس هى التى تبقَى، والأفكار التى تجد لها عند كل إنسان أذنًا واعيةً لا تبلَى. وذلك لا يكون إلا إذا صادفتْ شيئًا عامًا ينزل من كل نفس، ويصحُّ أن يقبله كلُّ فكر، ولا يثقلُ على الطبائع. وهذا هو سبب ارتياح النفوس

---

(1) خطأ فى الأصل.

(١) اخترنا أن نعبر عما يجول فى نفس الإنسان، وما هو عبارة عن شخصيته «بلفظ وجدانى» وهو يقابل كلمة (Littérature Lyrique).

للحِكم والمواعظ، لأنها تنال من كل نفس، وتتسرب إلى كل فؤاد. وهو السرُّ فى رأى من فضّل أشعار الحكمة فى مثل قول النابغة الذبيانى:

ولستَ بمستبقٍ أخًا لا تلُمُّهُ … على شَعَثٍ أىُّ الرجالِ المهذبُ

وقدَّم أبا الطيب المتنبى، وأبا العلاء المعرّى، لأنهم جاؤا بالحكمة فى أشعارهم، وتكلموا عن بعض طبائع الإنسان وعقائده الكامنة فى كثير من الأشخاص. مثل هذه البلاغة فى القول تبقى ما بقى الإنسان[1].

والناظر لأول وهلة فى اللغة العربية يجدها خاليةً من هذا النوع الذى له أثر فى نفس كل إنسان. لأن بلاغة اللغة العربية فى جملتها تعبر عن نفس قائلها لا غير، ولا تكاد تخرج عن شعور الشاعر وتصوّرات الكاتب، لأن العواطف هى أصل الشعر العربى والباعث عليه[2]. ومن هنا كانت له هذه المتانة والقوة فى التعبير، إذ الإنسان أخلصُ ما يكونُ إذا دفعه شعورُه إلى القول. ومتى أخلص

---

(١) ومن أجل ذلك بقى ذكر موليير، وشكسبير ودانت، وملتن، وجوت وغيرهم ممن مثلوا العالم، ورسموا نفوس الناس، ولا يكاد يكون لهم أثر فى كتاباتهم غير أسلوبهم. فقد قالوا عن موليير الكاتب الفرنسى الاجتماعى الشهير: إنه ليس له شخصية مطلقًا حتى فى الأسلوب. لكنهم يبالغون فى ذلك، لأن شخصية الكاتب لا بد أن تظهر فى كتاباته. وأقل ما تكون فى الصناعة وقوة التعبير. ولعلهم يقصدون أن موليير لم يهتم بشئ اهتمامه بتصوير الفضائل والرذائل ونقد الاجتماع، بدون أن يضم إليها شيئًا من عنده. قالوا: وهذا سر بقاء الآداب الفرنسية التى ظهرت فى القرن السابع عشر؛ لأنها وصفت الأرواح العامة والنفوس الإنسانية. لذلك لا تزال القصص التمثيلية لكرنى ورسين وموليير حائزة شهرتها الأولى. ولهذا بقى إلى الآن شعر هومروس الذى هو ينبوع البلاغة الأوروبية الحديثة. ومن أجل ذلك أيضًا عنى الأوروبيون عناية خاصة بدراسة «ألف ليلة وليلة»، لأن هذا الكتاب بالرغم مما فيه من العيوب اللغوية ورداءة الأسلوب، فإنه يمثل بعض التمثيل الحياة الاجتماعية لأمة ملكت العالم حينًا من الدهر، ويشتمل على كثير من أخلاقها وعاداتها وميولها النفسية. وإذا لم يمثل الحياة الحقيقية للمسلمين فى ذلك العصر، فإن به كثيراً من الحقائق التى كانت تدور بين ظهرانيهم. أما نحن فلم نعطِ الكتَاب حقَّه من العناية لدراسته وتحليل ما به من الأفكار الاجتماعية، ولا يزال كثير منا لا يعرف إلا اسمه.

(٢) وهذا أظهر ما يكون فى الشعر الجاهلى. ونريد بالعواطف الميول النفسية التى تدفع الشاعر للقول.

الكاتبُ أو الشاعر، فيما يقول، كان أثره أقوى فى النفس، وأدعى إلى الإعجاب، وكان جمال القول أظهـر، وكانت البلاغة أصحّ وأبين. وهذه ميزة الشعر الجاهلى، لأنه يكاد يكون خاليًا من المبالغة والكذب، صادرًا عمّا فى نفس الشاعر وعقائده.

ولكنّ العواطفَ محدودةٌ، وشعور الإنسان بالفرح والسرور والغضب والرضا لا يكاد يتغير، ومهما وجدَ الإنسانُ من ضروب التعبير فى ذلك، فإنها توشك أن تنفد،ليس للخيال فيها مجال واسع. ولذلك يكثر فيها تكرار المعنى الواحد، إذ الغرام وشكواه، أو البكاء والنحيب، أو المدح والذم، أو الوصف والتشبيه، ذلك كله ذو معانٍ سرعان ما تنفد من قائلها. ولذلك تجد المعنى الواحد مكرّرًا عند نفس الشاعر فى قصائد متعددة، يسترها خلاف الألفاظ الظاهرى.

ومن هنا أيضًا جاءت السرقة فى الشعر، ذلك لأن المعانى والخيالات محدودة، وفكر الشاعر محدود، فلا بد للشاعر من تكرار المعنى والسطو على معانى غيره يُلبسها لباسًا آخر من الألفاظ. فتجد العاشقَ يخافُ الرقباء ويشكو الجفاء والهجر، ويتألم من طول الليل، ويبكى ألم الفراق. على أن هذه المعانى تختلف باختلاف شعور كل إنسان. وقد يجد فيها الشاعر مجالاً واسعًا[1]. ولكنّ شعراء العرب لم يبيحوا لأنفسهم هذه الحرية فى القول ولا فى الخيال، بل وقفوا أنفسهم على اتباع طريقة الشعر القديم، وأخذ يقلد بعضهم بعضًا فى المعنى الواحد. ولا أنبئكم بما فى باب «سرقة الشعر»، فقد يجد الإنسان المعنى الواحد عند عشرات من الشعراء مكررًا.

---

(١) كالشعر الوجدانى عند الفرنساويين، المسمى بالرومانتيك (Romantique) فإن طريقة فيكتور هيجو فى أشعاره الوجدانية، غير طريقة لامارتين، وغير طريقة ألفريد دو مسيه، وغير طريقة أندريه شنييه.. إلخ، على ضيق فى هذا المجال وجفاف سريع فى هذه الموضوعات التى لا تكون فى الأشعار الاجتماعية.

ومع هذا فقد ظنّ العرب أن شعراءهم طرقوا كل معنى من قديم، ووصلوا إلى كل خيال[1] فوضعوا من أول الأمر القواعدَ والقوانين فى ذلك، ورسموا المعانى وحددوها، وحصروا أنواع الشعر والخيال. وجعلوا لها خطّةً وقانونًا. كما فعل قدامة فى كتابه «نقد الشعر» وتبعه فى ذلك من جاء بعده. روى ابن رشيق فى «العمدة»: أن قواعد الشعر أربع[1]: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب. فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع[2].. وقيل لأحد الشعراء: «أتقول الشعر اليوم؟ فقال: واللهِ ما أطربُ ولا أغضبُ ولا أشربُ ولا أرغبُ. وإنما يجئ الشعر عند إحداهن»[3]. وردَّ بعضهم الشعر كله إلى نوعين: مدحٌ وهجاء. قال: «فإلى المدح يرجع الرثاء، والافتخار والتشبيب، وما تعلق بذلك من محمود الوصف؛ كصفات الطلول والآثار والتشبيهات الحسان، وكذلك تحسين الأخلاق، كالأمثال والحكم والمواعظ، والزهد فى الدنيا والقناعة. والهجاء ضد ذلك»[4]. وقال إسحاق بن إبراهيم الموصلى: قلت لأعرابى: مَنْ أشعرُ الناس؟ قال: مَنْ إذا مدح رفع، وإذا هجا وضع»[5].فكان الشعر عند العرب وجدانيًا على حسب تقسيمهم وفهمهم له. وهذا من مميزاته؛ لأنه كله على هذا النحو حتى فى الشعر الحماسى. فإنك إذا قرأتَ أخبار الحروب وجدت شخصية الشاعر

(١) كما قال عنترة فى أول معلقته، هل غادرَ الشعراءُ من متردَّمِ؟.

(1) فى الأصل أربعة.

(2) العمدة، تحقيق عبد الحميد هنداوى، طبع المكتبة العصرية، صيدا، ٢٠٠١م، الجزء الأول، ص١٠٨.

(3) العمدة، (١/١٠٨).

(4) العمدة، (١/١٠٩).

(5) العمدة، (١/١١٠).

ظاهرة فيها، لأنه يفتخر بشجاعته وبحسبه. وذلك يجعل الشعرَ أقلَّ أثرًا فى نفس القارئ مما إذا تجرد الشاعر عن نفسه، ودخل فيما يصح أن يكون صورةً من صور النفوس الأخرى. وحالةً من الأحوال العامة، بخلاف الشعر الاجتماعى[1].

لسنا الآن فى موقف يسمح لنا أن نشرح هذه البلاغة العامة أو الاجتماعية شرحًا وافيًا. ولكنا أردنا أن ندل عليها دلالة إجمالية، ليتبين الفرق بين البلاغتين. وليس لنا ولا لإنسان أن ينكر أن هذا النوع من البلاغة لا يوجد عند العرب وجوده فى بلاغات الأمم الأخرى. أجل إن الحكم والمواعظ تملأ أشعار العرب، ولكنّ هذا النوع من البلاغة النفسية[2] «بسكلوجية» لا تكاد توجد عند العرب، وإن وجدتْ فهى قليلةُ نادرةٌ ندورَ وجود الشعر القصصى. لأن (تحليل) نفس من النفوس الإنسانية لا يكون، ولا يمكن أن يكون، إلا فى القصص الطويلة التامة. والشعرُ العربىُّ لا يعرف القصصَ الطوال، وإن وُجدت قصيدة أو قصيدتان فى ذلك فلا يصحُّ أن يحكم به على الشعر العربى لندورته.

---

(١) مثل شعر رسين القصاص الفرنسى الشهير فى رواياته، فإنه وصف أشخاصًا وقصد إلى دراسة الأخلاق العامة فى الإنسان، وما هو كامن فى النفوس، فأظهر ضعف المرأة وقلة إرادتها. ووصف أرواح النساء، وأظهر كلّ دقيقة فى ذلك، وبيّن أنواع الصلات بين الرجل والمرأة وضروب العشق والغرام، وما يدخل تحت ذلك من الأخلاق العامة، من شدة وضعف، وسذاجة وخداع، وغضب ورضى. ومن فتاة لينة، طيبة القلب، مخلصة فى حبها، وأخرى يأكل الحقد من نفسها، تنكر الجميل. فى عشقها ضربٌ من الأثرة، لا تقصد بذلك إلاَّ سدَّ أطماعها وإرضاء شهواتها، لا حبًا فى العشق، ولا لأنها ذات عواطف رقيقة، ولا ذات نفس حساسة. وغير ذلك من الأخلاق العامة فى المرأة. ووصف الرجل وأخلاقه، وأنه إذا عشق قد يكون أضعف إنسان، وأرقَّ ما تكون نفس، وإن هذه العظمة التى يتظاهر بها، وتلك القوة التى بها يقودُ المرأةَ ويمتاز بها منها تضيع فى موقف العشق، وتزول فى ساحة الغرام. وبَيّن أنه فى كثير من الأحوال لا يكون الحب إلا وسيلة لإظهار ما كمن فى النفوس من قوة وضعف وذكاء وسعة وضيق فى قوة الإدراك.

(٢) اخترنا كلمة «نفسية» لتدل على ما يراد من قولهم (Psychologique).

ويكفى فى ذلك أن أصبح الغزل افتتاح كل قصيدة، كذكر الغرام ووصف الدّمن وبكاء الأطلال، حتى صار ذلك طابعًا من طوابع الشعر العربى، وإن كان الشاعر لم يعشق عمره، ولم يتذوق للغرام معنًى، ولو كان المقام لا يصحُّ فيه ذكر العشق[1].

غير أن هذه هى طريقة الشعر العربى، وذلك أسلوبه، فلا يعاب عليه ذلك. كما أن شعراء اليونان كانوا يبدءون شعرهم بمناجاة ربة الشعر، لأن هذا أثر يدل عليهم ويميزهم من غيرهم. كذلك الشعر العربى سواء بسواء.

ومهما يكن من شئ، فإنّا إذا بحثنا فى الشعر العربى عن قصص طويلة مستوفاة لا نجد لها أثرًا، كما نجد ذلك عند جميع الأمم الأخرى. وقد قال بعض المستشرقين: إن العرب كجميع الأمم الساميّة لا يعرفون الشعر القصصى الطويل، وإنه من طبيعة الساميّ أن يختصر القول اختصارًا، ويقصد إلى الحكمة فيضعها فى كلمة أو كلمتين، ويعمد إلى الفكر الكبير فيسطره فى بيت أو بيتين. وإنه من شروط الشعر عنده أن يشتمل كل بيت على معنى تام، ويكون قائمًا بذاته. قالوا: ولذلك كثرت الأمثال والحكم عندهم.

ولعلّ العرب فى جاهليتهم لم تنضج عندهم صناعة الشعر نضجًا كافيًا. ومهما قيل من أن المعلقات لا يصحُّ أن تكون من أوائل الشعر العربى، لما بها من الصناعة والإتقان - وذلك يستلزم أن يكون الشعر قد تخطى زمنًا طويلاً، وأدرك أطوارًا مختلفة - فإنّا لا نزال نرى فيها سذاجةً ظاهرةً، وصناعة أولية. وإذا جارينا بعض المستشرقين القائلين: بأن كثيرًا من الشعر الجاهلى دخيل، كانت السذاجة ممتدة فى الصناعة الشعرية إلى ما بعد الإسلام. والحق أن طبيعة السامى غير طبيعة الأمم الأخرى من حيث الخيال والتصور، فقد سلك

(1) كما بدأ البوصيرى قصيدته المشهورة فى مدح الرسول عليه الصلاة والسلام.

مسلكًا آخر فى طرق التعبير غير ما سلكه غيره، ولم يلتفت لمجاراة الأمم الأخرى فى بلاغتهم. ولم يسمح له حبُّ لغته والإعجاب بها، أن يقلدهم، أو أن يزيد شيئًا لم يكن من مخترعاته، ولا من مميزات لغته. فاكتفى بما عنده وقَنَع بما فى يده.

وتقسيم العرب للشعر لم يكن من حيث الأغراض العامة كما قسمناه. وإنما قسموه من جهة النوع، أو من جهة أغراض الشاعر نفسه: كالمدح والذم، والوصف والنسيب، إلى آخر ما هناك. وجاء النقاد فآثروا هذا التقسيم، ولم يفكروا فى تقسيم آخر، كما فعل أهل أوروبا فى تقسيم الشعر إلى «إبيك» وإلى «ليريك» إلخ.. بل كان تقسيمهم جزئيًا لا كليًا. وذهب بهم ذلك إلى البحث فى البيت الواحد أو البيتين. وأكثروا من البحث فى اللفظ والديباجة. فقسّم ابن قتيبة فى مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» أنواع الشعر «إلى ما جاد لفظه ومعناه، وإلى ما جاد معناه وساء لفظه» إلى آخِر ما قال هناك[1]. وذكر قدامة بن جعفر فى كتابه «نقد الشعر» شيئًا مثل هذا: كنعت اللفظ «بأن يكون سمحًا، سهل مخرج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة»[2]. ونعت الوزن ثم نعت القوافى، إلخ.. وذكر «أن أغراض الشعراء وما هم عليه أكثر حَومًا، وعليه أشدُّ رومًا، هو المديحُ والهجاء، والنسيب والمراثى، والوصف والتشبيه...»[3]. وأخذ يذكر نعوت وشروط هذه المعانى. وكذلك قلده من

(1) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، الطبعة الثالثة، دار التراث العربى للطباعة، ص-ص٧٠-٧٥.

(2) انظر قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجى، ١٩٧٩م، ص٢٨.

(3) انظر: قدامه بن جعفر، نقد الشعر، المصدر السابق، ص٥٨، ونصه (وأن اجعل ذلك فى الأعلام من أغراض الشعراء، وما هم له أكثرُ دوسًا، وعليه أشدُّ دومًا، وهو المديح والهجاء والمراثى والتشبيه والوصف والنسيب).

جاء بعده، فسار الأدباء على هذا النحو، ولم يفتح النقاد بابًا جديدًا فى الشعر. بل ألزموا الشعراء أن يقفُوا أثر المتقدمين فى موضوعاتهم وأساليبهم. وهذا من الأسباب فى وقوف حركة البلاغة عند العرب. فإذا لم تحصل هناك أنواع جديدة، خصوصًا فى الشعر[1] فلأن المتأخرين اقتفوا أثر المتقدمين فلم يبتدعوا، ولم يبحثوا للبلاغة نفسها، وإنما جعلوها وسيلة لا غاية.

ومن أسباب عدم وجود الشعر القصصى عند العرب عدمُ نظر العربى فى الاجتماع نظرة عامة، لأن العربى كان يهتم بنفسه وبفوائده الشخصية. ومن هنا جاءت مسألة العصبية، والغرض منها حماية الشخص ضمن قبيلته، وحالته المعيشية تجبره على ذلك، وعيشته البدوية وما فيها من القتال والنزاع سَيَّرت أفكاره فى طريق خاص.

والشعر القصصى النفسى يحتاج إلى شىء من التعمل والكلفة، ودقة النظر والفكر، وشىء من المعانى الفلسفية الاجتماعية، لأنه يستلزم إظهار البلاغة فى معنى فلسفى. بمثل ذلك يمكن أن يفيد الشعر، لأنه يصور النفوس تصويرًا تامًا، ويصور الحياة صورة حقيقية أو قريبة من الحقيقة. وهذا ما قصده العرب من وضع الحكم والأمثال فى البيت والبيتين من الشعر. ولكنّ ذلك لا يفيد الفائدة التى فى القصص. وقد أصبح من اللازم الآن أن يضمَّ الكاتب أو الشاعر على كلامه وأفكاره صفةَ الأشخاص الجسمية أبطال قصصه، ليجسّم المعنى فى نفس القارئ أو السامع، ولتكون أقربَ إلى الحقيقة وأدعى إلى العظة.

كل هذا يحتاج إلى الروية والفكر. والعربى لا يعرف الروية فى القول، ولم يتعوَّد كد القريحة. كما قال أبو عثمان الجاحظ:

«وكلُّ شىء للعرب إنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهامٌ، وليست هناك

(١) لأن النثر تغير بمرور الأزمان، وحدث فيه من الأنواع ما لم يحدث فى الشعر.

معاناةٌ ولا مكابدةٌ، ولا إجالةُ فكرةٍ ولا استعانة. وإنما هو أن يصرف وهمَه(☆) إلى الكلام، وإلى رجزِ يومَ الخصامِ، أو حين أن يَمتحَ على رأس بئرٍ، أو يحدو ببعيرٍ، أو عند المقارعة أو المناقلة(☆)، أو عند صراعٍ أو فى حرب. فما هو إلا أن يصرفَ وهمهُ إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذى إليه يقصد، فتأتيه المعانى أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظُ انثيالاً، ثم لا يقيده(☆) على نفسه. ولا يَدْرُسه أحدًا من ولده. وكانوا أميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلفون. وكان الكلام الجيد عندهم أظهرَ وأكثرَ، وهم عليه أقدرُ وأقهرُ. وكلُّ واحد فى نفسه أنطقُ، ومكانهُ من البيان أرفعُ، وخطباؤهم أوجز، والكلام عليهم أسهلُ. وهو عليهم أيسرُ من أن يفتقروا إلى تحفظ، ويحتاجوا إلى تدارُسٍ. وليس هم كمن حفِظ علمَ غيره، واحتذى على كلام مَنْ كان قبله. فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم والتحم بصدورهم، واتصل بعقولهم، من غير تكلف ولا قصد، ولا تحفُّظ ولا طلب»(١)(1).

وهذه هى حقيقة البلاغة عند العرب وجمّاع القول فيها(٢)، وهذا يخالف طريقة الشعر القصصى المعروفة الآن، التى اتخذها الأدباء والكتّاب والشعراء قاعدة لهم. بل إن الشعر القصصى - المصطلح عليه الآن المسمى عندهم «إبيك» - وهو ما نسميه نحن بالشعر الحماسى، خاص بالحروب وسير الشجعان، وما يلاقونه فى حياتهم من الأسفار والحوادث، كما فى قصة «الأوديسيه» لهومروس وكما فى «أنشودة رولند» الفرنسية التى فيها وصف حرب من حروب شارلمان(2).

---

(١) البيان والتبيين، الجزء الثالث، ص١٣.

(1) راجعت النص على أصله فى البيان والتبيين جـ٣، ص-ص٢٨-٢٩، وصوبت أخطاءه وهى المميزة بهذه العلامة(☆).

(٢) وأكثر ما يكون هذا ظهورًا فى الشعر القديم.

(2) فى الأصل: شالمان وهو خطأ.

والشعر القصصى من لوازمه تسلسل المعنى لاتصال الأبيات بعضها ببعض. وذلك يخالف أصول الشعر العربى وصناعته. قال ابن خلدون فى باب صناعة الشعر: «وينفرد كل بيت منه بإفادته فى تراكيبه، حتى كأنه كلام «وحده» مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أُفرد كان تامًا فى بابه فى مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل فى إفادته، ثم يستأنف فى البيت الآخر كلامًا آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود»[1].

وجملة القول أن الشعر العربى ميزته الأولى أنه شعر وجدانى يمثل العواطف والإحساسات الشخصية، وأنه احتوى فى جملته على أنواع كثيرة، وأن هذه الروح الشعرية الفطرية هى سبب ما فيه من المتانة وخفة الروح، وموافقته لكثير من الطبائع، فإن أكبر مظاهر البلاغة العربية الأولى هو الشعر، وأكبر منابع الشعر: الفطرة والوجدان والخيال والحياة العامة؛ فالشعر القديم وجدانى فطرى فى أصله ومأخذه، اجتماعى فى صورته وشكله. لأن به كثيراً من أثر الاجتماع العربى. ولكنّ الشعر القصصى، والشعر التمثيلى بالمعنى المعروف الآن عند الأدباء فى بلاغات الأمم الأخرى لا وجود له عند العرب[١].

على أن هذا ليس بمعيب للشعر العربى؛ لأن لكل أمة منزعًا، ولكل شعب خيالاً خاصًا، وطريقة خاصة فى التصور والإدراك والصناعة. وشعر العرب فى نوعه لا يُضَارَع ولا يُجارَى فى أمة أخرى.

---

(1) مقدمة ابن خلدون، طبعة دار الشعب، دون تاريخ، ص٥٣٥.

(١) ويرى سليمان أفندى البستانى مترجم «إلياذة» هوميروس اليونانية أن كل أنواع الشعر التى عند الأمم الأخرى وجد ما يماثلها عند العرب. وهو قول مبالغ فيه؛ لأنه لاحظَ بنفسه فى موضع آخر من مقدمة كتابه غير ذلك.

الشعر الجاهلى

الأمة العربية من أذكى الأمم وأصفاها قريحة، وأكثرها استعدادًا للرقى. ولكنها انزوت بطبيعة بلادها فى جوف الصحراء فرضِيَت بحالتها، ورغبت فى البقاء عليها، واكتسبت من حريتها المطلقة نوعًا من الإعجاب، ففخرت على غيرها. وحَسِبَ البدوىُّ نفسه أفضل ما يكون إدراكًا، وأكمل ما يكون أخلاقًا. تعوّد الحرية فى أعماله، فكان كل رئيس قبيلة مقيدًا برأى أهله وعشيرته. وكان العربى كريمًا يجود بكل شئ، وكان سيفه ورُمحه ورَحْله كل ما يملك. يناديه أصغر إنسان باسمه فلان ابن فلان. ومع أنه كان ميالاً إلى المساواة، وإلى هذا النوع الذى يسمونه الآن «ديمقراطية»، كان يرى نفسه قد خُصَّ بمزايا ليست لغيره من الأمم الأخرى، مزايا فى جنسه وأخلاقه، وعاداته ولغته، وكل شئ لديه، فترفَّع عن الصناعات والأعمال، ووكَلَ ذلك إلى الخدم والموالى والعبيد، وامتاز هو بالشجاعة والكرم والذكاء، وقوة الخيال الشعرى، وبلاغة الكلام.

أما العصبية فكانت أشدَّ ما تكون عند العرب، وهى التى حفظت كيانهم، كما أنها كانت من الأسباب التى هاجت الحربَ بينهم. فقد كان العربى يجود بكل شئ فى سبيل نُصْرِة قومه وعزِّ قبيلته، وهو مخلص كل الإخلاص؛ لأن ذلك أصبح لديه من أغراض الحياة لحفظ نفسه وأهله.

نشأ العربى على هذه الحرية والسذاجة فى العيش، ووهبه صفاءُ سمائه وصفاءُ قريحته سهولةَ الكلام، واكتسب من سهولة عيشه الرضا بما لديه. فلم يكن له هذا النوع من القلق فى الفكر، الذى يدعو إلى البحث وحب الاستطلاع. وكان يتهاون بضروب الآلام، شأن كل شجاع، ولم يكن يهتم بما

سيكون فى غده، ولا بالبحث والتنقيب فى أسرار الحياة. وكل ما يُعْرَف عن حكمائهم وكهّانهم جُمَلٌ تشتمل على نصائح، وعبارات مملوءة بالحِكَم والعبرة.

هذه الحياة الفطرية بما فيها من البساطة والسذاجة والأخلاق، من كرم وشجاعة ووفاء، هى كل الشعر العربى الجاهلى، أو الشعر العربى الجاهلى هو كل ذلك. كان العربى يصفُ فى شعره ما يراه، ويتكلم عما يشعر به فى نفسه من عواطف وفضائل. وقد تكلم وعَبَّر عمّا يجول بخاطره بنفس الشجاعة والإقدام اللذين كانا له فى الحياة.

والعرب أكثر الأمم اهتمامًا بالشعر، واشتغالاً به، فلا تكاد تجد عربيًا إلا نطق بالشعر، وقال الأبيات والقصائد، سواء فى ذلك رجالهم ونساؤهم وبناتهم وصبيانهم؛ لأن الشعر طبيعة من طبائعهم، وسجية من سجاياهم، فما هو إلا أن يحرِّك نفسَ العربى داعٍ صغيرٌ أو كبيرٌ لينفتقَ لسانُه بالكلام البليغ، وليسترسل فى القول استرسالاً، فيبدع ويغرب، ويستولى على النفوس استيلاء، ويقود الجماعات ويذكى الحروب، ويصلح ذات البين، ويفعل فى النفس فعل الكأس.

ذلك لصفاءِ قريحته، ولصفاءِ جوِّه، ولسذاجة فِكره وبساطة عيشه، ولحاجته إلى الغناء والتفاخر بحسبه، والدفاع عن نفسه وأهله. ولأنَّ طبيعةَ بلاده الجافة ذات الشكل الواحد لم تلهمْه ولم توحِ إليه من أنواع الجمال غير جمالِ القول بالتعبير عما يجول بخاطره، وإظهار عواطفه إظهارًا ساذجًا. غاب عنه جمال الطبيعة من حقول وخمائل، ومن جبال وتلالٍ مَكلَّلة بالأشجار والأزهار. وَنَدَرَ لديه جريان الماء وهدوء الجو، فلم يرَ إلا الصحراء المحرقة ذات الفضاء اللا نهائى - على قول المنطقيين - والنخل المصعدِ فى السماء على شكل واحد، فأثَّرَ ذلك فى خياله، وجعله أيضًا لا يعرف التغيير. ولكنه إنسان له

نفسٌ ككل النفوس، تتطلع إلى الكلام والتعبير عما هو كامن فيها وعما تراه وتفهمه من هذه الحياة. وهى من النفوس الصافية، تحب الجمال وتميل إلى فهمه، وليس لها من وسائل الفنون إلا البلاغة، فاندفع بطبيعته إلى الشعر، ووصف طبيعة بلاده، وتفنّن فى ذكر ما يحيط به، من حيوان وغيره، ووصفَ كلَّ دقيقة وعظيمة فى ذلك. ثم أحبَّ جمال المرأة لأنه كل ما عنده من الجمال، فشبَّهها بالكواكب والماء الزلال، وتصبَّب ونسَّب بها، لأنه رأى فى الحب تسليةً للنفس، وشفاءً للغليل، ووسيلةً من وسائل الارتياح والسرور، وداعيًا من دواعى البلاغة. فأكْثَرَ من ذكرها فى أشعاره، وبدأ قصائده بذلك، وهام بها هيام اليونان بذكر آلهتهم فى أشعارهم، فأصبح الغزلُ طابعًا من طوابع الشعر العربى، وأبدع فى ذلك أيّما إبداع[1].

---

(١) وكثيراً ما ألهم الشعراءَ ذكرُ المرأة الإبداعَ فى القول ورقة العواطف فكانوا يذكرونها فى حروبهم، كما قال عنترة:

ولقـد ذكرتُـكِ والـرمـاحُ نواهلٌ ... مِنّى وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمى
فـوددتُ تقبيـلَ السـيوفِ لأنهـا ... لمعتْ كبـارقِ ثـغـرِك المتبسِّـمِ

وكانوا يفتخرون بشجاعتهم أمام المرأة، لأن المرأة كانت تحب الشجاع وتفخر به، كما ذكر بشر بن عوانة فى أول قصيدته الشهيرة:

أفـاطـم لـو شهدتِ ببطنِ خبت ... وقـد لاقَـى الهزبـرُ أخاك بشْـرا
إذًا لـرأيـتِ ليـثًا أمّ ليـثًا ... هـزبـرًا أغلبـا لاقـى هـزبـرا

وإنك لتجد فى الشعر الجاهلى من الرقة والانسجام ما يأخذ بالألباب، مثل قول عدي بن زيد:

وعاذلةٍ هَبَّت بليلٍ تَـلـومُـنـى ... فلما غلتْ فى اللومِ قلتُ لها: اقْصدِى
أعاذلُ إنَّ اللومَ فى غيرِ كنهـهِ ... علىَّ ثِنًى من غَيِّـكِ المتـردِّدِ
أعاذلُ إن الجهلَ من لذَّةِ الفتـى ... وإنَّ المنـايـا للـرجـالِ بمرصَـدِ
أعاذلُ ما أَدْنَى الرشادَ من الفتى ... وأبعـدَه منـه إذا لـم يُسـدَّدِ
أعاذلُ من تُكْتَب له النارُ يلْقَها ... كِفاحًا ومن يُكْتبْ له الفوزُ يسعَدِ
أعاذلُ قـد لاقَيْتُ ما يزعُ الفتى ... وطابقتُ فى الحِجْلين مشىَ المقيَّدِ
أعاذلُ مـا يـدريـكِ أنَّ منيَّتـى ... إلى ساعةٍ فى اليومِ أو فى ضحى الغدِ --

هذا ولم يقف الباحثون إلى الآن على أثر يدلُّ على أصل الشعر العربى ولا كيف بدأ. وما وصل إلينا من الشعر القديم لا يدلُّ إلاّ على متانة فى الصناعة، مما لا يصحُّ أنْ يكون من أوائل الشعر. والمظنون أنَّ الشعرَ القديم لم يصل إلينا لعدم تدوينه، ولانتشار الأمية فى ذلك الزمن. إذ لا يمكن أن يصل الشاعر إلى هذا الضرب من البيان، ولا إلى هذا الإتقان إلا بتعمّلٍ كبيرٍ، وجهدٍ عظيمٍ، خصوصًا هذه الأوزان المختلفة والقوافى المتعددة. وإذا ذهبنا إلى أبعدَ ما قيل من الشعر الجاهلى قبل الإسلام بنحو قرنين - على بعض الأقوال - نرى أن هذا لا يكفى لما وصل إليه من الإتقان والإمتاع فى الصناعة، ولا لوصول الأفكار لهذا الحد من الحكمة فى القول كما فى معلقة زهير، وشعر عَدى بن زيد وغيرهما، لأن الأفراد لا يمكن أن يصلوا إلى ذلك إلا بعد تربية طويلة للمجموع يتخرج فيها أصحاب المذاهب الخاصة. فلعل الشعر الجاهلى أقدم مما نظن بكثير.

قالوا: وأوّلُ ما انفتقَ لسانُ العربىِّ بالشعر كان فى سيره مع الإبل أثناء أسفاره، التى كان يقطع فيها الصحراء المحرقة الواسعة الفضاء، وهو على جمله يهتز هذه الهزات المتوالية، التى تطوى وتنشر جسمه طيًّا ونشرًا، فدعاه ذلك إلى

.... ــ

ذَرينى فإنّى إنّما لى ما مَضَى ... أمامى من مالى إذا خفَّ عُوّدى

وحُمّتْ لميقاتى إلىّ مَنيّتى ... وُغودرتَ قد وُسّدتُ أوْ لم أوَسّدِ

وللوارثِ الباقى من المالِ فاتركى ... عتابى فإنّى مُصلحٌ غيرُ مُفسدِ

كفى زاجرًا للمرء أيامُ دهرِهِ ... تروحُ له بالواعظاتِ وتغتدى

بَلِيتُ وأبليتُ الرجالَ وأصبحتْ ... سُنونَ طوَالٌ قد أتت قبلَ مولدى[1]

والقصيدة طويلة تتمتها فى جمهرة أشعار العرب (طبعة بولاق ص١٠٢).

---

(1) اعتمدنا فى ضبط هذه الأبيات على الطبعة المحققة التى أصدرها على محمد البجاوى، من الجمهرة، عن دار نهضة مصر ١٩٨١م، انظر: ص-ص٣٩١ - ٣٩٣.

الحداء ليقطع الوقت، وليخفِّفَ على هذا الحيوان ألمَ السير؛ إذ بحنوّه إلى سماع الغناء ينسى هذا الحيوان الصبور كلّ ألم. وقد ظهر فى حركات سيره شىءٌ يشبه أن يكون سببه الطرب من سماع الغناء، فى ارتفاع عنقه وانخفاضه. قالوا: وأخذ العربى أوزان الشعر من حركات الإبل فى سيرها.

ومن المحتمل أن يكون هذا صحيحاً، وأن يكون ما دعا العربىّ لقول الشعر كثرةُ أسفاره وأتعابه من اختراق الصحراء. ولكنّ العربى ككل الناس من جهة أن العربى أكثرُ الناس استعدادًا لقرض الشعر، وأكثر مَنْ قال شعرًا، ولا تكاد تجد أمة أخرى أنتج خيالها من الكلام الموزون المقفى مثل ما أنتج العرب، ولا يوجد عدد من الشعراء فى أمة من الأمم أكثر من عدد شعراء العرب؛ لأن الشعر كان سجيةً من سجاياهم، فكان لديهم أشبه بالحديث والمسامرات عند غيرهم. فلماذا لا تكون هذه الطبيعة النقية، وهذا الاستعداد السليم هما اللذان دعيا العرب لقول الشعر من أول الأمر؟ وأن الحياة البدوية، والحاجة إلى الدفاع عن النفس والأهل هى التى فَتَقتْ لسانه بهذا الكلام البليغ؟ وأن مفاخره جعلته يملك أعِنّة الكلام، ويتصرف هذا التصرف فى القول؟ وأن هذه الصبغة التى فى شعره فطرية ناشئة من أسباب كثيرة، بعضها خاص باللغة وغَنَائها، والبيئة وما فيها.

وقد قال بعضُ المستشرقين مثل «رينان» ومن جرى على مذهبه: إن العرب ككل الأمم السامية ليس لها أساطير فى شعرها، ولا فى عقائدها، وأن هذا يدل على ضيق الخيال لديهم؛ لأن الأساطير والخرافات إنما هى نتيجة سعة الخيال، ونتيجة الحيرة وحب البحث والاطلاع. وأن الفكر كلما كان قلقًا متطلعًا إلى غاية أسمى، وكان بعيد الغرض، دعاه ذلك إلى حبِّ البحث، وإلى أن يكون فى حركةٍ مستمرة للوصول إلى ما يريد، كأنه يبحث عن حقيقة خفية. وكلما أكْثَرَ

من البحث ظهرت له أشياء، ووقف على معانٍ جديدةٍ، وتبيّنت له أسرار دقيقة فى الحياة، وعرف ما لم يكن يعرف قبلاً. قالوا: كل ذلك يظهر أثره فى بلاغات الأمم من نظم ونثر، كما هى الحال عند الأمم الآرية كاليونان وغيرهم من الأمم الأوروبية. وقالوا: سعة الخيال، ولا يقصدون بالخيال ما نقصده نحن من المجاز والتشبيه، وإنما يقصدون سعة الخيال فى تصور الحقائق وفى إدراك الموضوعات المختلفة؛ لأن أساطير اليونان كان منشؤها البحثَ عن الخالق وتصوره، فلم ترشدهم عقولهم إلا إلى ضرب من الخرافات، كتبوا عنها وألّفوا فيها الأسفار، ونصبوا لها التماثيل، وتوسعوا فى الفنون. فاستدل الباحثون بذلك على قوة الذكاء وسعة الخيال، وحب الجمال والافتتان فيه. وربما كان هذا من الأسباب التى حملتهم على طول الكلام، والميل إلى القصص فى النثر والشعر، لأن هذا النوع من البلاغة ليس إلاّ ضربًا من سعة الخيال فى التصور والفكر والتعبير. ومن هنا يكون تعدد الأنواع فى ضروب البلاغة نظمًا ونثرًا.

أنكر المستشرقون هذا النوع من سعة الخيال عند الأمم السامية - وفى جملتها العرب - ولكنهم يبالغون فى ذلك؛ لأن العرب تصوروا آلهة متعددة ونصبوا لها الأصنام قبل الإسلام، وكانت لهم أساطير[1]، وتخيلوا لشعرائهم نفوسًا أخرى من الجنّ كانت توحى إليهم عبقريتهم، وعدُّوهم أصحابًا لكبار الشعراء، وروَوْا عنهم الشعر. قالوا: فكان صاحبَ امرئ القيس لافظُ بن لاحظ، وصاحب عبيد بن الأبرص هبير، وغير ذلك من الشعراء الكبار[2].

أما إن الأمم السامية ذات أفكار هادئة غير قلقة، راضية بصدق وصحة ما ترى، فهذا صحيح فى جملته؛ لأنهم أقنعُ الأممِ فى حبِّ الاستطلاع، وأرضاهم

(١) ولكن لم يظهر ذلك فى شعرهم ظهوره عند الأمم الأخرى.
(٢) راجع فى ذلك، جمهرة أشعار العرب، ص١٧، ١٨.

بما لديهم. ولذلك أيضًا كانوا أقلّهم فلسفةً، وأكثرهم سذاجةً فى حالتهم الاجتماعية، وفى نظام حكوماتهم. كما يظهر ذلك فى بلاغتهم من شعر ونثر، وكلها أشبه بالحقائق العريانة كما يقولون.

وقد قال جماعة من المستشرقين - خصوصًا الألمانيين منهم - إن نسبة الشعر الجاهلى إلى قائليه لا يصح الاعتمادُ عليها ولا التصديق بها، لأنه مهما صَحَّت قوة الذاكرة عند العرب ومهما قويت حافظتهم، فإنها لا تحتمل رواية كل هذا الشعر كما كان، وكما نطق به الشعراء الجاهليون، لأن الذاكرة كثيرًا ما تخون، والأمانة فى النقل نقلاً صحيحًا لا تكون إلا بالكتابة والتقييد، وأن حَمّادًا الراوية، جامِعَ المعلقات وراويها متهمٌ فى روايته وفى صحة قوله، ومطعون فى ذمته بإقراره عن نفسه، وبرواية معاصريه عنه. واستدلوا على ذلك بما فى روايات الأغانى وغيرها، مثل ما ذكر فى ترجمته[1]: «سمعتُ المفضلَ الضبِّىَّ يقول: قد سُلِّط على الشعر من حمّاد الراوية ما أنشدَه فلا يصلُحُ أبدًا، فقيل له: وكيف ذلك؟ أيخطئُ فى روايته أم يلحنُ؟ قال: ليتَه كان كذلك، فإن أهل العلم يردّون مَنْ أخطأ إلى الصواب. لا. ولكنه رجلٌ عالمٌ بلغاتِ العرب وأشعارِها، ومذاهبِ الشعراءِ ومعانِيهم، فلا يزالُ يقولُ الشعرَ يُشبه مذهبَ رجلٍ، ويُدخلُهُ فى شعره، ويُحْمَلُ ذلك عنه فى الآفاق، فتختلط أشعارُ القدماءِ ولا يتميز الصحيحُ منها إلا عند عالمٍ ناقدٍ، وأين ذلك!؟»[2]، وأن خلفًا الأحمر وأمثاله خلقوا من الشعر ما لم يكن موجودًا فى الجاهلية، وكذبوا على الشعراء، وكان يكفى نسبة الشعرِ إلى أى إنسان، حتى لقد كانوا كثيرًا ما يحفظون الكلام بدون

(١) انظر فى هذا الموضوع من الأغانى الجزء الخامس، فى ترجمة حماد، إقرار حماد فى حضرة المهدي بما زاده من عنده فى كلام زهير بن أبى سلمى.
(٢) الأغانى، جـ٥، ص١٧٢.

معرفة قائله، ولذلك تجدهم يعدُّونه من قصيدة لشاعر، ومرة لشاعر آخر من قصيدة أخرى. كل هذا يدلُّ على خلط فى الروايات ويحمل على عدم الثقة بها. قالوا: ومما يُضْعِفُ الاعتمادَ على الرواةِ تعددُ الأشخاص المسمَّين باسم واحد، فقد ظهر أن هناك سبعةَ عشرَ رجلاً كل منهم يسمى بامرئ القيس، وأربعةَ يسمون بعلقمة، وثلاثة بعنترة، وخمسة بطرفة. وهذا أيضًا من الأسباب التى تدعو إلى الخلط فى معرفة صاحب القصيدة. وزادوا على ذلك أن الرواة كانوا يستبدلون بالعبارة البدوية المحضة، التى لا يفهمونها من الكلام القديم، عبارات وألفاظًا من عندهم على الوزن والقافية نفسها؛ لتكون أوضحَ لهم ولغيرهم. قالوا: وإذا صدَّقنا ما قيل عن حماد الراوية، من أنه كان يعى ضمن محفوظاته ستين قصيدة تبتدئ كلها «ببانت سعاد» ولا نعرف منها الآن إلا قصيدة كعب بن زهير، ظهرَ لنا قيمةُ ما يقوله الرواة وصحة ما يُرْوى عنهم. وقالوا أكثر من ذلك[1]. وقد لخص هذه الآراء المسيو «رينيه بسيه» رئيس القسم الأدبى بجامعة الجزائر فى رسالة له سماها «الشعر العربى قبل الإسلام».

الرواية فى ذاتها متهمة، ولا يَصِحُّ الأخذ بها علميًّا إن كانت رواية ككل الروايات. ولكنّ المسلمين عُنوا عناية خاصة بالرواية، حتى أصبحت من الطرق العلمية؛ لأن كثيرًا من أحكام الدين مبنية عليها، ولا يمكن أن تكون قاعدة علمية أثبت وأصحّ مما وضعوه فى رواية الحديث، وما قرروه من الشروط فى ذلك، مما يصح الآن أن يكون من أحدث الطرق العلمية. ولكن هل هذه العناية بنفسها وُجدت فى رواية الشعر؟ هذا ما لا يمكن الجزم به، بدليل ما نُسِب إلى الرواة، وبدليل ما نراه من الاختلاف فى ذلك؛ فإن بعض الأشعار لا يزال قائلهُ مجهولاً. أما إذا اتبعنا الطرق العلمية المحضةَ، التى تقول إنه

(1) La poésie arabe anté-Islamique, P.59, Paris Leroux 1880.

لا يصحُّ الجزم بالشئ إلا إذا ثبت بدليل قطعى، فلا يصحُّ التصديق بذلك تصديقًا تامًا، لأنه يحتمل عدم الصحة. وأما إذا نظرنا نظرة المتساهل الذى يُحسِنُ الظنَّ، ولا يقيّد نفسه بالقواعد والقوانين العلمية، فإننا لا نجارى هؤلاء فى شكهم، خصوصًا أنه فى المستحيل أن تكون كل هذه الأشعار أو أكثرها مخترعةً، أو منسوبةً إلى غير قائلها بدون سبب ولا داع إلى ذلك. وإذا كَذَبَ الرواةُ أو دسُّوا على بعض الشعراء شيئًا، فإن ذلك لا يمكن أن يصل إلى مقدار ما نعرفه من الشعر الجاهلى. وكيف يمكن اختراع هذا الشعرِ الكثير وبه من العبارات والأساليب ما يدل على أنه بدوى صرف؟! وأى إنسان يمكنه أن يحصل على هذه القدرة، ليشغل وقته بذلك وينسبه إلى غيره، وكان أوْلى به أن يذكره لنفسه ليفخر به؟! وأىُّ فائدة لأى معتوه أن يتعب فى التأليف ويقول هو لفلان: أنرمى كلَّ الرواة وعلماء اللغة والأدب بالكذب أو نتهمهم بعدم الثقة، لأن حمادًا وغيره كذب مرة أو مرتين؟! وهل يصح أن نحكم على البلد أجمع بالمرض لأن بها إنسانًا مريضًا؟!.

إن المستشرقين يبالغون فى ذلك، كما يبالغ بعض المؤرخين فى نسبة التاريخ اليونانى القديم أجمعه إلى الأساطير والخرافات. والحق أن المسألة لا تزال موضع البحث، ولا يمكن الجزم بشئ فى ذلك الآن. غير أننا نرجح أن كثيراً من الشعر القديم منسوب كذبًا إلى الشعراء المعروفين. ولكن هذا لا يطعن فى صبغته العربية من حيث الأسلوب.



البلاغة والاجتماع

هل البلاغة صورة الاجتماع؟ وهل يصح أن تُتَّخذ حركةُ الكتابة من شعرٍ ونثرٍ دلالةً على حياة الأمم الاجتماعية، وعلى مجموع صورة الاجتماع من أفكار وعقائد، وتصورات وخيال، وذكاء ودقة فى الفهم، وخمول فى القريحة، أو على ما فى الأمم من ميل إلى الجِدّ وإلى اللهو، وما فى النفوس من قوة وضعف وإرادة، وعلى اختلاف الأذواق وفهم الجمال، ثم على العادات وغير ذلك، مما يدل على شىء من التاريخ والأخلاق القومية؟.

قال بعض الفلاسفة الاجتماعيين: «يُلاحَظُ أنه حصلَ منذ هوموروس تقدمٌ تدريجىٌّ فى الكتابة والشعر. حتى لقد يمكن أن نعتبر البلاغةَ صورةً للاجتماع، فقد مرَّت بأطوار كثيرة، وأنواع من الموضوعات الساذجة الخاصة بالأفراد، إلى الأنواع العامة، وتطرقت إلى الموضوعات الشريفة التى يمكن أن تُمثلَ الجمهورَ». أى بعد أن كان الكاتب أو الشاعر لا يتكلم ولا يكتب إلا عن نفسه وعيشته الخاصة، أخذت الكتابة تتسرب إلى الموضوعات الاجتماعية شيئًا فشيئًا، حتى انتقلت من وصف الأشخاص إلى وصف الجمهور والمجتمع. وقالوا: طريقة الكتابة والتعبير تدل على نَفْس الكاتب وحقيقته. يريدون أن الأفكار بنفسها مع أسلوبها تدلُّ على صاحبها. وقالوا بعد ذلك: إن البلاغة صورة الاجتماع. يريدون أن ما يوجد من الأفكار فى الكتابات من نظمٍ ونثرٍ يمثلُ الحالة الاجتماعية، ولا سيما الفكرية منها. وقالوا: إن القوانين والنظامات أثر من آثار الرجال. أما البلاغة فتمثل شخصيات الأمم، يريدون أن الكتّاب الاجتماعيين يمثلون دائمًا فى كتاباتهم الحالة الاجتماعية للأمم،

ويُظْهِرُون فيها مجموعَ الأفكار ومجموعَ العادات السائدة فى ذلك الوقت؛ لأن هذه الكتابات إنما تمثل أشخاصًا، وتصور أفرادًا من المجتمع، ومحور الكلام أو مغزى البلاغة يكون دائرًا حول جماعة من بيئة خاصة؛ فهى تمثل هذه البيئة. وأخلاق الكتّاب والشعراء التى تبدو فى كتاباتهم، إنما هى حالة من أحوال البيئة التى يعيش فيها هؤلاء الكتّاب؛ فهم جزءٌ من مجموع الجمهور الذى يعبرون عن حالته، ويُسْمِعُنا صريرُ أقلامهم صوتَه.

وعلى ذلك فالحركة الكتابية هى نفس الاجتماع بما فيه؛ أى صورةٌ أصلية للأمم، وحقيقة من الحقائق الثابتة، تمثل كل ضروب الحياة، وحركات عقول الأفراد من علماء وأدباء وفنيين وفلاسفة وغيرهم.

ويمكننا نحن أن نضرب لذلك مثلاً بالشعر العربى مدة الدولة الأموية من الهجاء والمدح، وانقسام الشعراء إلى أحزاب سياسية؛ كلٌّ يمثل رأيًا من الآراء السائدة فى ذلك الوقت، وانقسم الشعراء إلى عَلويين ينصرون آل على بن أبى طالب - كرم الله وجهه - وإلى أمويين يؤيدون سياسة بني أمية، وغير ذلك.

وهل يكون أدلّ على الحرية فى ذلك الوقت من قول النعمان بن بشير وقد دخل على معاوية أمير المؤمنين يؤنبه على هجو الأخطل الأنصارَ:

معاوىَ إلاّ تعطِنا الحقَّ تعترف ... لحىّ الأزدِ مشدودًا عليها العمائمُ
أيشتُمُنــا عبــدُ الأراقــمِ ضلـةً ... ومـاذا الذى تجدِى عليكَ الأراقمُ
فمـا لـىَ ثـأرٌ غيـرُ قطـعِ لسـانهِ ... فدونكَ مَنْ يرضِيه عنكَ الدراهمُ
وإنّــى لأُغْضــى عن أمـورٍ كثيـرةٍ ... سَـتُرْقَى بهـا يـومًا إليك السّلالِمُ
فما أنتَ والأمرَ الذى لستَ أهلَه ... ولكن ولِىُّ الحق والأمرِ هاشمُ[1]

فهذا الشعر يصح أن يكون صورة صحيحة من صور الحياة إذ ذاك، ويصح

(1) انظر الأغانى، الجزء السادس عشر، تحقيق مصطفى السقا، طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٦١م، ص-ص٤٥-٤٦.

أن يدل على حرية الشعب مدة خلافة معاوية. ومثل ذلك يقال فى العادات والأخلاق، كقول امرأة رُزقت بنتًا فغضب عليها زوجها وهجرها إلى بيتٍ قريبٍ منها، فكانت تناغى ابنتها بالأبيات الآتية:

مـا لأبـى حمـزةَ لا يـأتـيـنـا ... يظـلُّ فى البيـتِ الـذى يَلينا

غضبـانَ أنْ لا نـلـدَ البنينا ... تالله مـا ذلـكَ فـى أيـديـنـا

وإنمـا نـأخـذُ مـا أُعطـيـنـا ... ونحـنُ كالـزَّرعِ لِـزارعـيـنـا

نُنْبِـتُ مـا قـد زرعُـوه فـيـنـا[1]

فهذا أيضًا يدل على ضرب من المعاملات، وعلى أحوال الاجتماع، وعلى ما للمرأة من رقة الأخلاق ولين الجانب. قالوا: ولما سمع زوجها هذا النشيد هَمَّ بتقبيلها هى وابنتها، فكان ذلك سببًا لرجوعه إلى زوجته. ومثل ذلك يقال فى الأشعار الدالة على الكرم والشجاعة والعشق وغيرها.

قال أصحاب هذا المذهب إن «أمثال»[١] لافونتين الشاعر الفرنسى الشهير و«أخلاق» لابروبير[٢] الكاتب النقدى، تدل دلالة تامة على حالة الاجتماع فى القرن السابع عشر فى فرنسا، وعلى زمن لويس الرابع عشر وحاشيته، لأن لافونتين مَثَّل الأشخاص فى صور حيوان، ولابروبير ذكر فى «أخلاقه» صور الذين كانوا يعيشون فى ذلك الزمن، بما لهم من الأخلاق والعادات، فكأنّما رسم الاجتماع والزمن اللذين كان يعيش فيهما، كما يرسم المصور لوحته بالألوان ويبيِّن فيها مميزات الشخص.

وعندنا نحن من الأمثلة على ذلك، ما يقرب من هذا فى البلاغة المصرية

---

(1) انظر البيان والتبيين ١٨٦/١، وفيه فى البيت الثالث (كالأرض) بدلاً من (كالزرع).

(١) اخترنا أن نطلق «الأمثال» على ما يسمونه (Fables)، لأنه أظهر فيه.

(٢) La bruyere (Les Caractéres).

«حديث عيسى بن هشام» لمحمد بك المويلحى، فإنَّ فيه رسمًا للحياة والأسر فى مصر على اختلافها فى زمن من الأزمان. وهو من أفضل الكتب التى يصح الاعتماد عليها فى معرفة الحياة المصرية الحاضرة وفى معرفة الأفكار والأخلاق والعادات المنتشرة عندنا والفضائل والرذائل السائدة فينا[1].

وكان من رأى جماعة من الأدباء أن القصص والروايات تصحُّ أن تكون منبعًا من منابع التاريخ، ومرجعًا من مراجعه، لأنك تجد فيها كل أشكال الناس: ففيها الطفل والشاب، والجندى والحاكم والمالى والشريف والسياسي بمميزاتهم وأخلاقهم النفسية والاجتماعية، وبأشكالهم الحقيقية. فقد أخذت الكتابة شكلاً علميًا تاريخيًا، وصارت البلاغة كتراجم لأشخاص ونفوس اجتماعية، لأفراد خاصة معينة، أو بعبارة أخرى، أصبحت الكتابة تمثل أخلاق المجتمع، وتكشف حقيقته. كما أن العلوم يُتَوصَّل بها إلى تقرير الحقائق، كدرس طبيعة حيوان، أو صفة عامة فى فصيلة من فصائل النبات.

هل أصحابُ هذا الرأى مُحقُّون؟ وهل يؤخذ هذا الكلام على علاته؟ وهل الأشخاص الذين نراهم فى جوف القصص، وفى بطون الحكايات لهم صورة أصلية فى الخارج؟ وهل أوصافهم وأعمالهم ووظائفهم حقيقةٌ من الحقائق الثابتة؟ إذا بحثنا فى ذلك بحثًا دقيقًا وجدنا أن هناك فرقًا ظاهرًا، وأحيانًا مخالفةً واضحةً بين بعض الكتابات البلاغية، وبين البيئة التى نبتت فيها وخرجت منها. وسببُ ذلك أهواءُ الكاتب الشخصية وأغراضه النفسية، أو تأييد فكرة يعمل على إثباتها ويبالغ فى تقديسها.

---

(١) مثل هذه الكتابة هى التى نوَّهنا عنها فى افتتاح محاضراتنا. وقلنا: إننا نريد أن تكون لنا آداب مصرية، تمثل حالتنا الاجتماعية، لتكون لنا شخصية ظاهرة فى بلاغاتنا وكتاباتنا، وليعرفَ القراء منها فى أى مكان وفى أى زمان كتبت.

ذلك لا يظهر فى الآداب العربية ظهورًا واضحًا، لأن بلاغة العرب محصورة - أو تكاد تكون محصورة - فى الشعر، والشعر لا يمثّل حالة الاجتماع تمثيل النثر له، لضيق المجال فيه، لأنه لا يسع جميع الأفكار، ولا يحتمل إظهار الحقائق كما ينبغى، لما فيه من القوانين التى يجب على الشاعر اتباعُها. وكثيرًا ما تضطره إلى ذكر ما لا يلزم أو حذف ما يلزم، فالشاعر لا يجد فى شعره الحريةَ المطلقةَ التى يجدها الناثر فى نثره. ولأن الشعر رغم كلِّ شئ مبناه الخيالُ والمبالغاتُ. والصناعة الشعرية كثيرًا ما تضطر الشاعر اضطرارًا لاتباع أهوائه، خصوصًا الشعر العربى، لأنه أكثر الشعر رونقًا وبهاء، وأشدُّه ارتباطًا بالنغمات الموسيقية والموازين والألفاظ الضخمة، والاستعارة والتشبيه والمجاز[1].

فجمال الشعر العربى فى الصناعة. وهو كذلك عند جميع الأمم، خصوصًا الشعر الوجدانى، فإنه يكاد يكون مبنيًا على ذلك فحسب. فكيف يُسْتَدلُّ بالشعر على الحقيقة؟. وقولهم: «إن الشعر ديوان العرب، به أخلاقُهم وعاداتُهم وأنسابُهم وحروبُهم» ليس معناه أن الشعر يصحُّ أن يكون دليلاً من أدلة التاريخ العام. فإذا روى أحدُ الشعراءِ قصةً فلا يصح أن تؤخذ على أنها حقيقة من الحقائق الثابتة، كما فى كتب التاريخ، وإلا لصحَّ أن تعتبر الأساطير الشعرية «والأمثال» حجة تاريخية، ولم يقل بذلك مفكرٌ، لأن كلَّ الشعر اليوناني القديم خرافى، وكل ما فيه من الآلهة والحروب خرافى أيضًا، وربما لم يحصل شئٌ مطلقًا من هذه الحروب، بل من المحقق أن أشيل وأغمنون وإلهة الشعر التى نزلت من السماء، أشخاص خياليون، والقصة نفسها خيالية. بل قالوا: إن

(١) قال ابن رشيق فى كتاب «العمدة»: (وإنما سُمّى الشاعرُ شاعرًا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره. فإن لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيرهُ من المعانى، أو نقصٌ مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازًا لا حقيقةً، ولم يكن له إلا فضل الوزن)، (ص٧٤، جزء أول).

هوميروس نفسه شخص خرافى لا أثر له فى الحقيقة. فكيف تكون هذه الأشعار ومثلها دليلاً على حالة الاجتماع وعلى حياة الأمم دلالة تاريخية؟. وهل يصح أن نصدِّق بوجود الأشخاص الذين وُجِدوا فى أشعار الجن عند أدباء العرب؟ وأن تكون قصة «ألف ليلة وليلة» صحيفة صادقة من صحف التاريخ الإسلامي؟ أو صورة صحيحة من صور الحياة الاجتماعية فى بغداد ومصر وغيرهما؟ لا نزعم أن كل ما بها ضربٌ من الكذب أو الافتراء، ولكن الإنسان يرى من أول وهلة أن بها مبالغاتٍ هى أثر الكتابة الخرافية، والأساطير الأدبية، وأثر الصنعة. فيها أشخاص معروفون، فيها ملوك وأمراء، فيها نساء وحكام، ولكن أوصافَهم أو أشخاصَهم غيرُ حقيقية. وربما كان هذا الكذب الصناعى هو الذى يحمل القارئ أحيانًا على استمرائها، والاسترسال فى قراءتها، لأن الأشياء التى هى غير مألوفة، كثيرًا ما تُعْجِب الإنسان، وتُرْضِى النفسَ التى تحبُّ الخداع، وتميل إلى الانتقال وتحب التغيير، خصوصًا عندما يكون فيها من الأفكار والخيالات ما يحرك عواطف الشاب، ويعجب الشيوخ والكهول. وكثيرًا ما يكون تشويه الحقيقة فى الفنون داعيًا من دواعى الإعجاب. لماذا يعجبنا أن نرى صورة مشوهة، ذات رأس ضخم على جسم صغير لا يمكنه أَنْ يتحمَّل هذا الرأس؟ أليس ذلك لأنه غريب عنا، بعيد عمَّا نراه من الحقائق، محركٌ فينا حبَّ الاستطلاع؟ كذلك الحال فى جميع الفنون. غير أن هناك نوعًا من الفنون التى تدخل فى باب الحقائق، وتجعلها سائغة على النفس، خفيفة الروح، سهلة القبول؛ فإن صورةً يصوِّرها المصوِّر لإنسان، لا يمكن أن تكون غيره، ولكن ربما اقتضت الصناعة أن يضع على رأسه العَمَار[1] بشكل خاص، أو أن يغير من شكل ملابسه أو لونها بعضَ التغيير، أو أن يجعل ارتفاع «طربوشه» مثلاً

(1) العَمَار: كل شئ على الرأس كالعمامة والقلنسوة وغيرهما.

ارتفاعًا مناسبًا لما يريد، أو أن تَقضى الصناعةُ وضعَ ثلاثة أو أربعة أزرة فى ملابسه، وهو لم يحمل إلا اثنين مثلاً. هذه التفصيلات لا تغير من حقيقة الشخص نفسه، غير أنه لا وجود لها. كذلك الحال فى الشعر والنثر. ففى أشعار العرب ما يدل فى مجموعه على أخلاقهم، كالكرم والشجاعة وعدم احتمال الضيم، إلى غير ذلك مما ورد فى شعرهم. ولكن لا يمكن أن ندرس إنسانًا دراسة تامة فى شعره. نعم قد يُسْتدلُ من كتابات الرجل على شئ من أخلاقه. ويمكننا أن نعرفَ إن كان الشاعرُ عاقلاً أو مجنونًا، كما يمكننا أن نعرف إن كان مخطئًا أو مصيبًا فى أفكاره. ولكن هل يصحُّ أن نحكم على إنسان بالشجاعة لأنه مدح الشجاعة؟ أو نقول إنه كريم لأنه مدحَ الكرمَ؟ لدينا الآن مَنْ يصف السيف والرمح، ويمدح الشجاعة والموت فى سبيلها، وهو لا يعرف أن يقبض على السيف، وتهتزُّ فرائصه خوفًا إذا همّ إنسان بضربه بيده لا بسيفه. وكم من شاعرٍ وصفَ الخمرَ وهو لم يشربها، ومدح التقوى وهو لم يعرفها.

وقد يكون للكاتب أو الشاعر رأى خاص، يريد أن ينشره أو يعمل على تأييده، ورأيه غيرُ معروف فى البيئة التى يعيش فيها، أو معروف عند القلة. فإن قصص بول بورجيه (Paul Bourget) القَصّاص الفرنسى بها نزعة دينية كاثوليكية لأنها تدعو إلى الكنيسة الكثوليكية وإلى مذاهبها. وتعمل على تأييد ذلك. وأنطول فرانس (Anatole France) المعاصر له رجل فيلسوف ملحد. قصصهُ مملوءةٌ بالهزءِ والسخريةِ من العالم ومن الأفكار الدينية، وكلا الكاتبين يكتب وينشر أفكاره الخاصة، فى نفس البيئة التى ينشرُ فيها الآخرُ أفكارًا تخالفها. فأيُّهما يصحُّ أن يكونَ قلمُه وأفكارُه دليلاً على البيئة التى يعيش فيها؟ هذا يدلُّ على نزعات فردية، وعلى مجتمعات وأفكار خاصة، لا على الأمة أو حالة الاجتماع العام. اللهم إلا فى الكتابة العلمية، أو فى مذهب الحقائق

(Realisme) الذى من غرضه إظهار الشئ كما هو. على أن ذلك لا يخلو من بعض المبالغة أحيانًا، ومن الصناعة التى تضطر الكاتبَ إلى الخروج عن الحقائق.

وعلى كل حال فلا يصحُّ أن تُعْتَبر البلاغةُ دليلاً صحيحًا على الزمن والأشخاص الذين ظهرت بين ظهرانيهم، أو أن تكون أثرًا تاريخيًا.

نعم لا تكون الكتابة من الأدلة التاريخية لأمة من الأمم، لأن الكاتب لا يقصد من وضع قصة تمثيلية لحادثة تاريخية تمثيلاً خاليًا من الزيادة والنقص، ولكنه يريد إظهار رأيه وإثباته فى قصته، وهذا ما يدور عليه محور التمثيل. ولذلك يعمل على إظهاره بأى شكل كان، وبأى وسيلة كانت. هذه الزينة التى توجد على المسارح من ستائر وأثاثاتٍ وألوانٍ وأضواء، وهذه الملابس والحركات والأشكال، قد تكون غيرها فى الزمن الذى وُجدت فيه القصة، وربما لا تشبهها، كالكلام الكثير والمناظر المختلفة التى لا تكون من القصة فى شئ، ولكنّ المؤلف يريد أن يُعْجِب الحاضرين، وينال من نفوسهم بهذه المظاهر، ليتوصل إلى إثبات فكرته، أو إلى نشر حقيقة خفية بهذه الوسائل، كل ذلك لازمٌ تقتضيه قواعدُ الفن وتستلزمه الرغبةُ فى الإعجاب. ولذلك كثيرًا ما يغيّر أصحابُ الفنون مناظرَ القصة التمثيلية إلى غيرها، لأنهم يرون ذلك أوفقَ وأدعى للجمال، ولأن الفنون ليس من غرضها البحث عن الحقائق. ذلك يرجع إلى الفلسفة والعلوم. إنما غرض الفنون إظهارُ الجمالَ.

هذا مَثَلٌ ضربناه لأن الصناعة فيه أظهر، وعدم اتباع الحقيقة فيه أبينُ، والجرى وراء أهواء الكاتب فى إظهار البراعة فيه أوضح، لأنه مبنىٌّ على المشاهدات. ومثل ذلك يقال فى أنواع النثر والشعر. وهل مثل قول ابن كلثوم:

إذا بلغَ الرضيعُ لنا فطامًا ... تخرُّ له الجبابرُ ساجدينا

يدل على حقيقة؟ وهل هذه كانت حالة الاجتماع فى ذلك الزمن؟ هذا من باب الفخر والحماسة وجمال القول والمبالغة، أو من التهاون بالحقائق لاقتضاء الصناعة ذلك. كل ما يمكن أن تدلّ عليه البلاغة من نظم ونثر، وقصص وحكايات وروايات تمثيلية واجتماعية، هو مجموع الحركة الفكرية للأمم، والصورة العامة للميول والأهواء للمجتمع، وشئ من حركة النفوس والعقول، وبعض الأخلاق والعادات التى يمكن أن تُؤخَذ من بطون هذه الصحف.

وقد قال بعض النقاد إن الحالة الاجتماعية لأمة من الأمم تُعْرف من آراء النقاد أكثر مما تُعْرَفُ من البلاغة نفسها. أى أنه يمكن أن يعرف الإنسان من ملاحظات النقاد على الكتّاب والشعراء صحة مطابقتها للأخلاق والعادات من عدمها، لأن النقاد يرون ما لا يراه الكاتبُ نفسه، فتكون آراؤهم أقربَ إلى الصواب من آراء الكاتب. وهذه الآراء تبين أفكار الكاتب وحكمه على المجتمع الذى يعيش فيه. نضرب لذلك مثلاً بحالة القصص الاجتماعية الآن: كثير من القصص يمثلُ طبقاتِ الناس تمثيلاً غيرَ حقيقى. يمثل المرأة أو الفتاة فى حالة من الأخلاق لا يرضاها لها إنسان، خصوصًا فى موقف الحب والغرام. كما هى الحال فى القصص التمثيلية. فلو لم تُظْهِر آراءُ النقاد ما فى هذه الكتابات والأفكار من المبالغات، واعتمد كلُّ إنسان على ما يقرؤه فى أخذ الحقائق منها. لامتلأت نفسُه خطأً من الحكم على المجتمع. وكما هى الحال للأجانب الذين يصفون البلاد من بطون الكتب لا غيرَ، كالقصص والروايات، ويحكمون عليها بناءً على ذلك. لهذا قيل إن الحكم على البلاغة نفسها هو صورة الاجتماع، أى أن المؤرخ الذى يريد أن يأخذ شيئًا من كتابة الأمم للحكم على مدنياتها، عليه أن يجمع آراء النقاد المختلفة ويوازن بينها، ليستخلصَ منها صورةً صحيحةً من الحالة الاجتماعية. فقد يجد أفكارًا متناقضة مختلفة فى عصر واحد، لأن كلَّ إنسانٍ له رأى، فإن لم يكن هناك تمييزٌ بين هذه الأفكار، فبأيها يحكمُ

القارئ؟ وعلى أى اجتماع يكون حكمه صحيحًا؟ وماذا تكون الحال إذا حكمنا على زمن الرشيد بشعر أبى نواس وأمثاله، وحكمنا على الشعراء بمثل هذه الأخلاق؟ وأبو نواس يكاد يكون وحيدًا فى بابه مع أصحابه. كما قال حمزة ابن الحسن الأصبهانى جامع ديوان أبى[1] نواس:

«وقد خُصَّ شعر أبى نواس ممَّن لهجَ بإضافة المنحول إليه بما ليس فى غيره من الأشعار، وذلك أن تعاطيه لقولِ الشعرِ كان على غيرِ طريقهم، لأنَّ جلَّ أشعارِه فى اللهوِ والغزلِ والمجونِ والعبثِ، كأشعاره فى ذكرِ الطَّردِ ووصفِ الخمرِ ولغةِ النساءِ والغلمانِ. وأقلُّ أشعارِه مدائحُه، وليس هذا طريق الشعراء الذين كانوا فى زمانه، وكانوا من بعده، فأبو نواس فى توَفّره على الهزل بإزاء عمران بن حطان وصالح بن عبد القدوس فى توفرهما على الجِد الصرف»[2].

هذا معنى أن آراء النقاد هى صورة الاجتماع أكثر من البلاغة نفسها. وجملة القول أن كل ما يصح أن يؤخذ من البلاغة هو الحالة العامة للأفكار، وطريق سيرها فى زمن من الأزمان، حتى فى البلاغة الحقيقية التى تنشر الحقائق بدون زيادة ولا نقص؛ لأنه ليس الغرض منها تقرير الحقائق، بل عرض صورة الشئ عرضًا إجماليًا، وبث العبرة والعظة. كما إذا وصف الكاتبُ رجلاً قذرًا، رثَّ الثيابِ، حافى الأقدام، فإنه لا يصفه لذاته، وإنما يصفُه لإظهار النفسِ الكامنةِ فيه. وكما نجدُ فى الكتابات الحديثة الآن أثناء الكلام على شخص من الأشخاص، وصفَ حجرته، وما لديه من الأثاث وغيرها. كل هذا للتوصل للحكم على الرجل وعلى نفسه. فإذا أردت أن تبحث عن أمة من الأمم فإنك لا تجدها فى بلاغتها. وإنما تجد فى بلاغتها، أذواقها وأنواع ميولها.

---

(1) فى الأصل (أبو)، وهو خطأ.

(2) ديوان أبى نواس، المطبعة الحميدية، القاهرة ١٩٠٤م، ص-ص٦-٧، من مقدمة حمزة الأصبهانى.

النَّزعات المختلفة فى فهم البلاغة

يقرر العالِم نظريته، ويبرهن على رأيه، ولا يكاد ينتهى من تقريره البرهانَ حتى تخرج الحقيقة من نفسه إلى نفوس سامعيه، وتظهر آراؤه لدى تلاميذه جليةً واضحةً، وتنتقل من تلاميذه إلى غيرهم، وتدخل فى مائة نفس، وتملأ ألفَ رأسٍ، كما خرجت من نفس قائلها، وكما قررها الأستاذ الأول، لا تؤثر فيها نفسٌ أخرى، ولا تغيرها آثارُ الناس. فالقضية القائلة «إن مجموع زوايا المثلث يساوى قائمتين»، والقضية القائلة «إن الاحتكاك يولد حرارة»، لا تزال هى هى فى كل رأس وعند أى إنسان.

أما فى البلاغات وفى أنواع الفنون فالأمر غير ذلك، لأن أثر الكاتب لا بد أن يكون ظاهرًا فيها ظهورًا تامًا، فهو الذى يميزها من سواها، ومن الأذواق الأخرى، وهو الذى يُكْسِبُها رونقًا وجمالاً، أو يجعلها ثقيلةً على النفس. ولكن ذوق الكاتب أو الشاعر لا يتفق مع كل نفس، ولا يُفْهَمُ بطريقة واحدة، لاختلاف الأذواق فى طرق الإدراك التى يُرْجَعُ إليها فى الحكم على الفنون وفى تذوق الجمال. ولذلك يختلف الناس فى تقدير وقبول البيت والقصيدة من الشعر، كذلك الحال فى الموسيقى والتصوير: تكون هذه الصورة جميلة مقبولة لدى إنسان، وغير مقبولة عند آخر. ونجد فلانًا الموسيقار الشهير له طائفة تحبه وترغب فى سماع صناعته، لأن نغماته شجية، وهؤلاء يميلون للحزن والابتئاس. على حين أننا نجد آخرين لا يرغبون فى هذا النوع الذى لا يحمل على السرور. غير أن هذه الفروق فى الأذواق تقلُّ فى جماعة تربَّوْا على طريقة واحدة، وعاشوا فى بيئة واحدة، وفى زمان واحد. ولكن متى كان للعواطف أثرٌ

فى إدراك الجمال والحكم عليه، كان للخلاف مجالٌ واسعٌ فى تقويمها. هذا الاختلاف فى الفهم والإدراك هو الذى يحيى ويميت المذاهب والأفكار المختلفة فى كل زمان. ومن هنا تنشأ الحركة الفكرية، واختلاف المذاهب والأطوار، وتتولد المذاهب الكتابية، أو مذاهب البلاغة؛ لأن أثر الأفكار وأثر حركة العقول يظهر دائمًا فى بلاغات الأمم الحية. إذ البلاغات ليست إلا صورة من حركات الأفكار. كما حصل فى القرن الثامن عشر فى فرنسا؛ حيث انتشرت الفلسفة وانحطَّ الخيالُ وسقطت منزلة الشعر. وفى القرن التاسع عشر؛ حيث ابتدأت البلاغةُ بالمذهب الوجدانى، ثم بمذهب الطبعيين، ثم بمذهب الحقائق، وكما حصل فى بلاغة العرب أن انحطت منزلة الشعر عند ظهور الإسلام - على رأى بعض الأدباء - أى قلَّ احترام المسلمين للشعر فى ذلك الوقت؛ لاشتغالهم بالدين ونشر دعوته[1].

ولما أسَّس بنو أمية دولتهم انتشرت أنواع الهجاء فى الشعر، وشجع الخلفاءُ الشعراءَ على مدحهم وذمِّ أعدائهم، بما كانوا يفيضون عليهم من العطايا والأموال الكثيرة، وظهرت كل أنواع الشعر، وانتشر الغزل، وظهر من كبار رجاله جميلٌ وكثير وابن أبى ربيعة وغيرهم، وأخذ يظهر المجون. وبينما كان هؤلاء وغيرهم ممن أتى بعدهم زمن العباسيين يفهمون البلاغة نوعًا من جمال القول، وضربًا من تسلية النفس، وشيئًا من المجون والخلاعة، وأحيانًا آلة للدفاع عن النفس والأهل، ووسيلةً من وسائل الكسب، جاء علماء اللغة والأدب؛ كالأصمعى وأبى عبيدة وغيرهما[1]؛ فلم يحفلوا بالمحدَثين ولا بأشعارهم، لأنهم كانوا ينظرون إلى الشعر نظرة أخرى غير نظرة أصحاب

(١) وإن كانت بلاغة الشعر لم تنحط بل ارتقت بتأثير بلاغة القرآن، وكل ما حصل هو عدم الاهتمام بالشعر كما كان ذلك قبل الإسلام، لأن بلاغة القرآن محت كل بلاغة غيرها.
(1) فى الأصل: غيرهم.

الفنون، وكادوا يقصرونه على استنباط الأدلة اللغوية، وجعلوه وسيلة لتفسير الآيات الكريمة، والأحاديث النبوية. وغمطوا من حق الصنعة، ووضعوا من قدر المحدَثين، لا لشئ سوى أنهم محدثون[1].

ولما انصرف المسلمون انصرافًا تامًا إلى الاشتغال بتفسير القرآن الكريم، واهتم العلماء والأدباء منهم بجمع الأشعار واللغة، قالوا: إن علوم الأدب جماء وسيلة لفهم كتاب الله تعالى. وقالوا: إن حكم البلاغة وحكم معرفة العلوم الأدبية الوجوبُ الكفائىُّ، وشرفها بشرف ما يُتوصَّل إليه، فهى كلها علوم آلية (كما قال ابن خلدون فى مقدمته). كذلك كان فهم المسلمين للأدب والبلاغة. حتى لقد ترفَّع كثيرٌ منهم عن قول الشعر وذمَّه ذمًّا، لأن السواد الأعظم من الشعراء جعله وسيلة للسؤال، على ما كان له من الرفعة فى المنزلة والروعة فى

---

(١) قال القاضى عبد العزيز الجرجاني صاحب كتاب «الوساطة بين المتنبى وخصومه»: (وما أكثر ما نرى ونسمع من حفّاظ اللغة وجلّة الرواة ممن يلهج بعيب المتأخرين، أن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده ويعجب منه ويختاره، فإذا نُسبِ لبعض أهل عصره وشعراء زمانه، كذّب نفسه ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهونَ محملاً، وأقل مرزءًا من تسليم فضيلة المحدث، والإقرار بالإحسان لمولّد. حكى عن إسحق بن إبراهيم الموصلى، أنه قال: أنشدت الأصمعى:

هــل إلى نظــرةٍ إليــك سبيــلُ ... فيبلَّ الصــدا ويُشفَى الغليــلْ
إن مـا قــل منـك يكثُرُ عنـدى ... وكثيــرٌ ممــن تحــبُّ القليـلُ

فقال: والله هذا الديباج الخسرواني، وإنه لمن تنشدنى؟ فقلت: إنهما لليلتهما. فقال: لا جَرم، والله إن أثرَ التكلف فيهما ظاهر) (ص٤٧).

بمثل هذا يكون اختلاف الأذواق فى فهم البلاغة من نظم ونثر. وفى القرن السابع عشر فى فرنسا كان فهم الفرنسيين لبلاغتهم غيرها فى القرن الثامن عشر، وغيرها الآن، لأن بلاغتهم كانت غريبة عنهم، لا تمثّل شيئًا من مجتمعاتهم، ولا من «شخصياتهم»، وكانوا يقدسون بلاغة اليونان والرومان ويقلدونها فى كل شئ حتى فى الموضوعات، ولم يكونوا أدركوا بعدُ أنَّ البلاغة صورة الاجتماع، بل فهموها صورةً لنفوس عامة، لا «لشخصيات» الأمم، وظنوا أنفسهم عاجزين عن الاختراع والابتكار فى ضروب القول وأساليب البلاغة، إلى أن انتشر مذهب ديكارت الفيلسوف وظهر أثره فى البلاغة، كما ظهر فى الفلسفة وغيرها. (راجع فى هذا الكتاب الكلام على القدماء والمحدَثين فى فرنسا).

المدح والذم. وكان الأمراء والخلفاء يَمْلَقُون الشعراءَ ويخافونهم. فلم يكن الشعر والبلاغة صورة من الاجتماع العام أو الخاص، أو شيئًا جدّيًا فى المجتمع، بل كان شبه ألعوبة للأهواء والأغراض، وتسليةً للنفوس. ولم يكن لشاعر أن يقصد إلى تربية النفوس وتهذيب الأخلاق، أو إظهار صورة عامة من صور الحياة، إلا ما جاء عفوًا عند بعض الشعراء الزهاد والحكماء، مثل أبى العتاهية والمتنبى وأبى العلاء. فكانت روح البلاغة أو الروح الأدبية كأنها فى حالة اختناق، لأنها انحصرت فى طائفتين، وكلتا الطائفتين لم تعمل على رقيها كما كان ينبغى؛ فطائفةُ العلماء والمشتغلين بالدين والعلوم العربية اهتموا بالبلاغة من أجل ذلك فقط. فكان همُّهم الجمعَ والدرسَ، لا لشرح هذه البلاغة من حيث أنها بلاغة، أو من حيث أنها أثر أدبى، أو من حيث أنها نتيجة جهد العقول والقرائح، بل لأنها وسيلة من وسائل حفظ اللغة وفهم مفرداتها.

وعلى ذلك انتشر هذا المذهب، وبُنِىَ النقد الأدبى، بل لم يفهم الأديبُ أو اللغوىُّ أو العالمُ الأدبَ إلا من هذه الوجهة. ومن هنا قالوا: الغرض من الأدب التوصل إلى فهم كتاب الله تعالى. روى الجاحظ عن محمد بن على بن عبدالله بن عباس أنه قال: «كفاكَ من علمِ الدينِ أنْ تعلمَ ما لا يسعُ جهلُه، وكفاكَ من علمِ الأدبِ أن ترویَ الشاهدَ والمثلَ»[1]. وقيل لعمرو بن عبيد: ما البلاغة؟ قال: «ما بلغ بكَ الجنةَ، وعدَلَ بكَ عن النارِ، وما بصَّرَك مواقعَ رُشدِك وعواقبَ غِيِّك»[2].

هكذا فهم طائفة العلماء الأدب والبلاغة وفسَّروهما على حسب فهمهم. ولم يكن هناك غيرهم من النقاد والعلماء الذين يمكنهم أن يؤثروا فى الحركة

(١) البيان والتبيين، الجزء الأول، ص٤٩.

(٢) البيان والتبيين، الجزء الأول، ص٤٣.

الفكرية بغير ذلك، ولا مَنْ كان لآرائهم ما لهؤلاء من القوة والسلطان على الأدب والأدباء. فزجُوا بالأدب والبلاغة فى هذا السبيل، وأصبح الشعرُ شيئًا «ثانويًا» كما يقولون، لأن همّ العلماء والنقاد لم يكن متجهًا لفهم البلاغة فهمًا حقيقيًا. سأل سائلٌ أحدَ هؤلاء العلماء عن حدِّ البلاغة، فأجابه: «إنك إذا أردتَ تقريرَ حجة الله تعالى فى عقول المتكلمين، وتخفيفَ المؤونةِ على المستمعين،وتزيينَ تلك المعانى فى قلوب المريدين بالألفاظ المستحسَنة فى الآذان، المقبولةِ عند أهل الأذهان، رغبةً فى سرعة استجابتهم ونفى الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة من الكتاب والسنة، كنتَ أُوتيتَ فصلَ الخطاب، واستوجبتَ من اللهِ جزيلَ الثواب»[1]. أما الطائفة الثانية، وهى جماعة الشعراء والخلعاء، فقد كانت تتخذ البلاغة - خصوصًا الشعر - آلة من آلات اللهو والطرب والاستجداء. وحسبنا أن نرجع إلى الشعر والشعراء مدة الأمويين والعباسيين، حتى عند الحكماء منهم مثل أبى الطيب وغيره. وحتى كان فهم النقاد أنفسهم للشعر فهمًا غريبًا، لأنا إذا سردنا أقوالهم وآراء الأدباء، رأيناها غير محتوية على النقد «التحليلى» لمعانى الشعر. ومن يراجع مقدمة ديوان أبى نواس وكلام أبى حاتم، يرَ كيف كانت آراء النقاد، وأنها ليست إلا ألفاظًا مرصوصة غامضة المعنى، يقولها كلُّ إنسان، ليس فيها شىء من النقد الصحيح. وأبو حاتم السجستانى توفى فى أواسط القرن الثالث الهجرى، أى إبّان نضوج العلم والأدب عند العرب. فالذنب ليس على الشعراء ولا على الكتّاب فى ذلك، لأنهم كتبوا ونظموا كثيراً، وقالوا فى كل شئ، وطرقوا كل باب أوحتْ إليهم به نفوسهم وقرائحهم. ولكنّ حركة النقد لم تكن لديها القوة التى كانت تمكنها من الحكم على الآراء، وقَوْدِ الحركة الفكرية، ونقل الأدب والبلاغة إلى طريق

(١) البيان والتبيين، الجزء الأول، ص٦٣.

اجتماعى أفيد وأمتن وأفضل مما سارت فيه. بل ساعدت على وقوف البلاغة من شعر ونثر، فلم تصل البلاغة العربية من التأثير فى الاجتماع والتأثر منه، إلى ما وصلت إليه بلاغات الأمم الأخرى.

ونعود فنقول: لو وهب اللهُ الأدبَ العربى من النقاد مَن نبّه العقولَ إلى فهم البلاغة فهمًا اجتماعيًا، وبحث فيها مباحثَ اجتماعيةً، وبيّن أنها عامل من عوامل الاجتماع، لكانت فى نوعها أحسنَ بلاغة وأمتعها؛ لما للغة العربية من الميزة فى الغَنَاء، وضروب التعبير، وجمال القول، ومتانة الأسلوب، خصوصًا الصناعة اللفظية التى لا توجد فى لغة أخرى.

إن كل حركة ظهرت فى بلاغات الأمم الأخرى، ونقلتها من حال إلى حال، كان منشؤها آراء النقاد وأفكارهم وإرشاداتهم. كحركة الكتابة التى ظهرت فى أوروبا أثناء القرن التاسع عشر. فقادت الأدباء إلى الطرق المختلفة، وأوجدت الأطوار الأدبية المعروفة.



(1) في الأصل: ما.

تبعة الشعراء والكتاب

الحوادثُ المختلفةُ واستعدادُ الأمم الفكرى، لهما أثرٌ عظيمٌ فى سير البلاغة والأدب ومساعدتهما على الرقى، لأن ذلك أثر من آثار الاجتماع. وللكتّاب أثرٌ آخرُ فى الاجتماع، أو فى الرأى العام، ليس أقلَّ من أثر الاجتماع فى البلاغة. وعلى ذلك نرى مقدار التبعة التى تقع على قواد الحركة الفكرية والنقاد الذين بيدهم زمامُ العقولِ. وما أشدَّ هذه التبعة على الكاتب أو الشاعر، ولا سيما إذا كان فائق البراعة فى طريق الإفهام وفى الاستيلاء على نفوس القراء ومعرفة امتلاك الأفكار. فقد يكفى أن يصل الكاتب إلى درجة خاصة من البلاغة، ليتمكّنَ من قيادة النفوس إلى ما يريد، وحملها على اعتقاد المعنى الذى قصد. مثلُ هذا الكاتب قد يكون خطرًا عظيمًا على الاجتماع، إذا كان فى آرائه شئ من الخطأ، أو فى مذهبه ما يخالفُ الإصلاحَ. كما أنه قد يصلح من النفوس ما لا تتمكّن الحكومات بقوتها من إصلاحه، ويساعد علىتقويم الأخلاق، وعلى نشر الأفكار الصحيحة، وعلى ارتقاء المدنية، وعلى توضيح المسائل الاجتماعية الكبرى، وعلى استنارة العقول وتثقيفها. ولكن هذه القوة هى ما يُخْشى منه على الاجتماع، وهى ما تحمل كثيراً من الخُلقيين على الخوف من أثرها، لما فى عقول بعض الكتاب من الأفكار التى قد تؤثر فى نفوس القراء أثرًا غير محمود، بواسطة براعة الكاتب فى جعل الصور التى يذكرها فى شعره أو قصته أمرًا مقبولاً، وأجدر بالاقتداء، فهذه البراعة نفسها كما أنها تدل على عبقرية الكاتب، تدعو إلى الخوف منه، فتكون من أكبر العيوب لديه. ولذلك ذمَّ كثيرٌ من الخلقيين الشعر، وخافوا من أثره وحذَّروا منه.

وفى الحق أن جناية البلاغة على الأخلاق قد يكون خطـرها عظيـمًا. ولكن

لا بد من الفرق بين الفنون وتقويم الأخلاق؛ إذ ليس من غرض الفنون تقويم الأخلاق؛ لأنها تقصد إلى إظهار الجمال بأى شكل كان، وعلى أى طريقة كانت. وعلى كتب الأخلاق تقويمُ النفوس وتربيتُها. وإلا لو أخذنا على البلاغات ما فيها من ضروب الغزل والمجون، لوجب أن نحذف منها نحوَ نصفِها. وهل نجد الآن قصة أو رواية تمثيلية بدون أن يكون للحب فيها أثرٌ كبيرٌ؛ ذلك لأنَّ تحريك هذه العاطفة من أكبر الدواعى لحمل الناس على القراءة ودرس أفكار الكاتب وأغراض الكتابة. كما رأى ذلك ابن قتيبة فى مقدمة «الشعر والشعراء» إذ قال: «لأنَّ النسيبَ قريبٌ من النفوس، لائطٌ بالقلوب، لما قد جعل اللهُ فى تركيب العبادِ من محبّةِ الغزل، وإلْفِ النساءِ، فليس يكادُ يخلو أحدٌ من أن يكون متعلقًا منه بسببٍ، وضاربًا فيه بسهمِ حلالٍ أو حرامٍ»[1].

يقول الفقهاء: «لا حياءَ فى الدين»، ويلزم أن يقول الأدباء والكتاب والشعراء والفنيون: لا حياءَ فى الفنون، كما يجب أن يقول العلماء: لا حياء فى العلم. فإن الله تعالى خلق الإنسان، وخلق له أنواع الجمال يتمتع بها، وتوحى إليه من الأفكار والخيالات ما قد يساعد على عبقريته. كما أنه خلقَ له الخير والشر، ووهبَ له عقلاً يميِّز به الخبيث من الطيب، وترك له الحرية المطلقة فى اتباع الطريقين، وبيَّن له سوء العاقبة وحسن المآب. فكما أن العلم والفلسفة يبحثان عن حقائق الأشياء بأى وسيلة، كذلك الفنون الجميلة، تبحث عن إظهار الجمال بأى وسيلة وأى طريقة كانت؛ لأنها سر من أسرار الحياة، وسبب من أسباب ترقية العواطف والنفوس؛ إذ النفوس التى لا تعشق الجمال ينقصها

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار التراث العربى للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٨١.

كثيرٌ من فهم الحياة، لأنها لا تدرك ما يحيط بها من جمال الكون الذى هو أبدع شئ فى الوجود.

لا بدَّ أن تكون الحياة ككتاب مفتوح أمام كل إنسان، بما فيه من جمالٍ وقبحٍ وفضيلةٍ ورذيلةٍ، لأن الله تعالى خلقه لننظرَ إليه ونفهمه ونتدبر ما فيه ونتعظَ به. فتبعةُ البلاغة راجعةٌ إلى نفس الجمهور، وإلى القارئين أنفسهم، لأن القارئ كمتعلم يصرف وقته فى معمل كيميائى، ليفيدَ ويستفيدَ، وليقفَ على أسرار ما لديه. فإن استعمل المواد الكيميائية لقتل نفسه، فقد «جَنَتْ على نفسها براقش». والكاتب كالعالم يظهر نتيجة تجربته فى الحياة، وما رآه وفهمَهُ، وعلى القارئ أن يستفيد ويميز بنفسه الضار والنافع[1]. على أن كل كاتب له خيالٌ خاصٌّ، وطريقة خاصة، وله أفكار خاصة تجد لها من القراء مَنْ يميل إليها بطبيعته. فكل نفسٍ تَقبل ما يوافقها وترغب فيما تميل إليه. فالقصة التى تعرض صورة من صور الحب، قد تُضلُّ نفوسًا، وقد تفتح على بعض الناس أبوابًا من الفجور لم يكونوا يعرفونها، كما أنها قد توحى إلى بعض النفوس حب الجمال، ورِقَّة الشعور، وتهذيب العواطف، لأنَّ الرجلَ الحساس، صاحب الشعور الرقيق، والنفس الشريفة، والأخلاق الكريمة، يهذبُه الحب، ويرشده الغرام إلى الفضيلة. وكثيراً ما كان الحبُّ سببًا فى إصلاح النفوس. ولكنّ لكل إنسان استعدادًا خاصًّا فى تصور الأشياء وفهمها. وعلى هذا الاستعداد تكون حُظوتُه من السعادة والشقاء تقوده إليها نفسُه، وترشده إليها فطرتُه. غيرَ أنه لا يلزم قراءة هذه الكتب للعمل بما فيها، كما تُقْرأ كتب الأخلاق وكتب الدين مثلاً، وإنما تُقْرأُ لدراسة موضوعاتها، ومعرفة ما بها من الآراء، وأسرار البلاغة والفصاحة.

---

(١) هذا رأينا، وهو يخالف بعض الباحثين فى ذلك، لأن منهم مَنْ يرى أن الغرض من البلاغة التهذيب والتعليم.

فى قراءةِ الكتبِ عاملان، عامل التأثير، وعامل الإفادة. والثانى أكثر أثرًا وأبقى، فإن ما يبقى فى نفسِ القارئ من المعلومات التى اكتسبها من القراءة أنفعُ وأثبتُ. أما التأثرات والانفعالات التى منشؤها العواطف فإنها سرعان ما تزول. فالكاتب الذى يصف مجلسًا من مجالس الخمر، ليس عليه أدنى تبعة إذا قام إنسان بعد قراءة كلامه فشرب كأسًا أو كأسين. كما أن الخلقىّ ليس فى قدرته أن يحمل الناسَ على اتباع ما يقول. ولذلك قيل «إنه من الواجب علينا بثُّ النصائح والإرشادات، ولكن ليس علينا حملُ الناس على العمل بها». ولو كان للبلاغة الأثرُ الذى يدعو إلى العمل بما فيها لكانت كتبُ الأخلاق كافيةً فى إصلاح النفوس. فلماذا يكون وصف المجون سببًا فى فساد الأخلاق والاجتماع؟ ولو صحَّ حذفُ كلٍّ ما من شأنه أن يُفسدَ الأخلاقَ، أو يؤثر فيها أثرًا سيئًا، لوجب على الإنسان أن يصمَّ أذنيه، ويغمض عينيه، حتى لا يرى ولا يسمع نصف المخلوقات أو أكثر، ولَعملَ على عدم فهم كثير من الأمور التى يراها كل يوم أمامه فى الحياة.

البلاغة من غرضها عرضُ كلِّ شئ، وعلى القارئ أن يُحَكِّمَ عقله ويميِّز الخبيثَ من الطيب.



النقد الأدبى

يقرأ الإنسانُ ليفهمَ، ويفهم ليكون له رأىٌ فيما يقرأ. وكلُّ إنسان له استعدادٌ خاصٌّ فى الفهم، وطريق خاص فى الإدراك، وذوق خاص فى قدر الكلام والحكم على الأفكار. ولذلك تعددت المذاهب وتفاوتت طرق البحث.

القراءة والفهم والتفسير والحكم، هى أصول النقد، وهى حدُّه أيضًا، إذ لا يمكن حدُّ النقد حدًا تامًا، لعدم اندماجه فى قانون عام؛ لأنه ليس علمًا من العلوم التى لها قواعد خاصة، وإنما هو فن من الفنون التى تُضْبَطُ بالعلوم وتتقدم بتقدمها، فإنه مبنىٌّ على قوة الذكاء وسلامة الذوق، وذلك ليس داخلاً تحت قانون عام، فضلاً عن أنه لا بدَّ من ظهور أثر الناقد الشخصى فى حكمه على ما يقرأ، لأنه إنما يحكم على غيره بمزاجه الخاص. ولذلك كانت الفروق كثيرة بين آراء النقاد، لأن النقدَ صورة من صور عقولهم المختلفة.

ويختلف النقد باختلاف الموضوعات والأغراض المقصودة منه. فقد يكون من غرضه دراسةُ الأساليب، أو دراسة نفوس الكتّاب أو دراسة الأفكار والآراء. فهو متغير لا يَثْبُتُ على حالة واحدة، ولا يلزم قاعدةً واحدةً، فليس علمًا من العلوم، لأن العلوم لا بد أن تكون قواعد عامة، تنطبق على جزئيات كثيرة، بدون أن يكون للنفوس أثرٌ فيها. والنقد غير ذلك، فهو قبل كل شئ أثرٌ من الآثار الخاصة للعقول يبحث عن آراء الكُتَّاب ولا سيما خواصِّهم الذاتية. والتصورات والخيالات والإدراكات متعددة مختلفة، على حسب المواهب والطبائع، فلا بد أن يكون النقدُ الذى هو فهم العقول المختلفة والإدراكات المختلفة أيضًا مختلفًا، غيرَ مقيد بقانون ولا قاعدة. ولذلك كان كل نقد قاعدىّ

قابلاً للطعن وعرضة للنقض، لأن النقد القاعدىّ أو المذهبى، يرمى إلى تقييد العقول والأفكار، وحملها على اتباع طريق واحد فى الفكر والتصور والخيال، وإلى الحكم عليها حكمًا عامًا بطريقة واحدة. هذا إذا كانت الطريقة علمية كطريقة تين (Taine) مثلاً القائلة: «إن كلَّ أهلِ جنسٍ واحدٍ وبلدٍ واحدٍ وزمنٍ واحدٍ تتشابه عقولهم[1] وتصوراتهم». وهو مذهب مردود فى جملته كما سنرى. لأن الذكاء والإدراك، والتصور والخيال، لا تنشأ من هذه العوارض فحسب، بل هناك أسباب أخرى.

فإن كانت الطريقة غير علمية، كأن تكون مبنية على الأذواق والميول، أو على قواعد اتفاقية، كجعل قصيدة من القصائد أو قصة من القصص نموذجًا عامًّا لغيرها، أو منهجًا ينسجُ على منواله، فإن هذه الطريقة ليست خطأً فقط، بل هى خطر يهدد سير البلاغة ويوقف[2] تقدمها، ويجعلها عبارة عن ضرب من التقليد لا غير.

على أن الإنسان يرى فى نفسه من الاستعداد للفهم وطرق البحث اليوم ما لم يكن له بالأمس. والقارئ تمر بذاكرته أفكار الكاتب وتتراكم، ثم يتناسى ما قرأ وما تأثر به، فإذا أعاد قراءة الكتاب الواحد مرةً أخرى، كان حكمه عليه غيره فى المرة الأولى، فالأفكار تتغير، والحكم يتغير بتغير المؤثرات.

ولا يصحُّ أن يُبْنى النقد على الأذواق الخاصة، لأن الذوق استحسانُ ما يحبُّه الإنسان ويميل إليه، وهذا غير ما يراد من النقد، إذ النقد الصحيح «تحليل» فكر شخص آخر غير فكر القارئ نفسه، واندماج الإنسان فى نفس غيره ليفهمه بفكره ويدرك عقله بعقله. والذوقُ «تحليل» نفس القارئ وفكره لمناسبة ما

---

(1) خطأ فى الأصل.

(2) فى الأصل يقف.

يقرأ، وبسبب ما يجده مما هو فى نفسه فى كلام غيره. إذ شعورُ القارئ بسروره، ورضاه عما يقرأ، هو فى الحقيقة ناشئ من أنه وجد ما يحبه وما يميل إليه. وذلك شئٌ من خواصِّ نفسِه وميولها الذاتية. فكأنه إنما وجد فى ما يقرأ نفسَه لا نفسَ الكاتب، وأُعْجِب بميوله وآرائه لا بميول الكاتب وآرائه. أو أنه وجد إنسانًا آخر صوَّر نفسه بالصورة التى هى عليها، ووجد أفكارَه يعبر عنها غيره، فهو إذا فهم ذلك فإنما يفهم نفسه، ويرى صورتها. كالشاعر أو الكاتب الغرامى، يذكر صور النفوس العاشقة، وما تتذوقه من الآلام، فيقرأها العاشق ويتلذذ بها، ويتذوق ما فيها، لأنها صورة نفسه، وإن كانت صورة نفس مريضة، أكلَها اليأسُ ونالَ منها البؤسُ، ولكنه راضٍ عنها لأنه يجد فيها ما يجول بخاطره. وكالذى يحب الشعر الحماسىَّ مثلاً، فإنه يعجب به، ويريد أن يحمل الناس على الإعجاب به، لأن له ذوقًا خاصًا فى فهم هذا النوع، وإقدار هذا الكلام قَدْرَه. وكالخلقىُّ يحب الحكمة والموعظة، فيحكم بهذا الذوقِ على كل ما يقرأ ويسمع. من هنا تعددت المذاهبُ فى النقد. فإذا كان مرجع ذلك الأذواق الخالصة، إذًا لضلَّت الأفهام، ولحارت العقول. فليس فى حكم القارئ بالحسن أو بالقبح شئٌ من الحقيقة أو على خلافها، متى كان ذلك مبنيًا على الأهواء الصرفة. وليس ذوق الناقد فى كتاب يقرؤه إلا استحسانُ الكتاب أو استقباحه. وليس ذلك إلا اتفاق فكر القارئ وميوله مع فكر الكاتب وميوله. ولكنّ الذوق والنقد عند ذوى العقول السليمة يستمدُّ بعضهما من بعض، ويساعد أحدهما الآخر، ويعمل كل منهما على حفظ أثره فى نفس القارئ، بحيث لا يضلُّ بينهما، ولا يكون خاضعًا خضوعًا تامًّا لأحدِهما، فيبطلُ أثرُ الآخر، بل يتذوقُ ما يعجبه مما هو فى نفسه، ولا يمنعه ذلك من الإعجاب بما هو مخالفٌ لطبيعته.

مثلُ هذا الذوق يتكوّن بالقراءة والدرس، ويكتسب شيئًا من اللين والمرونة وقبول الجديد، لأن الذوقَ خُلقٌ من الأخلاق القابلة للتهذيب والتنقيح والغَنَاء بالقراءة والدرس والفهم، بحيث يكون ذوقًا مبنيًا على التجربة مما قرأ الإنسان وفهم من العلوم والفنون. فالذوق الصحيح ينضج ويتربى بالنقد، والنقد يتهذب بالذوق، لأنه مُعينٌ ومساعدٌ على الفهم وتفضيل الشئ على الشئ. فلو أن إنسانًا خلا من ذلك، كان حبُّ الاستطلاع لديه ناقصًا، لأنه إن لم يكن فى نفسه ذوقٌ ثابتٌ لنوع من الأنواع، مبنيٌّ على التجربة، ولم توجد فى نفسه ملكةُ التفضيل والتفرقة بين الأشياء، كان سواء عليه أقرأ هذا أم هذا. وخفِيَ عليه كثيرٌ من المميزات، وكانت الفائدةُ من القراءة لديه أقلَّ مما لو كان له ميلٌ خاصٌ. وربما خرج من الكتاب الذى يقرأ بدون فائدة ولا أثر. وهذا مُشَاهَدٌ معروفٌ. أعطِ أحدَ المهندسين أو الأطباء أو الذين لا يميلون إلى الأدب ولا يحبُّونه، قصيدة من القصائد المتينة، أو قصة أدبية ممتعة ليقرأها. ربما قرأها وفهمها، ولكنه يخرج منها بدون أثر فى نفسه، لأنه ليس له ذوق خاص فى هذا النوع، فلا يهتم بأن تصلَ نفسُه، أو أن يصل إلى نفسه سرُّ هذا الكلام. ودَعْ إنسانًا لا يحب التمثيل، ولا يميل إليه، يحضر «قطعة» تمثيليةً مملوءةً بضروب الفنون ونقد الاجتماع. دعه يسمع قطعة لموليير أو لشكسبير أو لجوته[1]، ثم ابحث فى نفسه عما أخذه من مجلسه، تجده لم يتأثر بشئ، ولم يستفد فائدةً كبيرةً، ذلك لأنه ليس فى نفسه تفضيل لهذا النوع. كذلك تكون القراءة الخالية من الرغبة والميول الخاصة عبارة عن اطلاع عام، ومشاهدات عامة، لا تبقَى فى نفس الإنسان، ولا توقظ من حركة الفكر. فالذوقُ الصحيحُ يساعد النقد على الإعجاب بالشئ أو على كراهته، أى أنه من الوسائل التى تمهد للنقد الحكم على الفنون وآثارها.

(1) فى الأصل: جيت.

نرى من ذلك أن النقد الخالص الذى ليس للذوق فيه أثر هو نقدٌ ناقصٌ، أو نقدٌ جافٌ. وأن الذوق الخالص من أثر النقد، ومن أثر التجربة العلمية والإطلاع - أى الذى هو الاستسلام إلى ميل الشخص فحسب - لا يُرقى العقل، ولا يساعده على نمو قوة الإدراك، ولا يصل بالإنسان إلى كشف الحقائق.

قلنا: إن النقد ليس علمًا من العلوم، بل هو فن من الفنون التى مرجعُها استعدادُ النفوس فى الفهم والإدراك. ولكن هذا ليس كافيًا فى تعريف النقد. أيستسلمُ كلُّ إنسان لفكره فى الحكم على ما يقرأ ويسمع؟ أيكِلُ الأمر إلى الذوق لا غير؟ ألا يكون النقد شيئًا آخر غير هذه الفوضى فى الحكم والإدراك؟ أليست هناك طرق ومذاهب تحدد ذلك، وتبين الخطأ من الصواب فى أحكام الناقدين؟ وإذا كان شىءٌ من هذا فعلى أى أساس يُبْنى؟. مهما يكن من شئ، فالذى لا يصحُّ إنكاره هو أن هناك حقائق فنية، كما أن هناك حقائق علمية؛ فالقارئ لقصيدة أو لقصة تاريخية يجد أثناء قراءته من الحقائق الفنية، ما يجده العالم أو الفيلسوف من الحقائق العلمية أو الفلسفية. نريد بالحقائق الفنية سرَّ البلاغة الذى تشعر به النفوس، وبه تكون قيمة الكاتب والكتابة. ونريد بالحقائق الفنية جمالَ القول، وجمالَ الفكرِ، وجمالَ الصناعةِ، ثم نفس الموضوع بما فيه من الصور الإنسانية التى يجد فيها القارئ كثيراً من النفوس والأشكال المختلفة لحياة العقول. يقرأ الإنسان القصيدة أو القصة البلاغية فيشعر بشئ فى نفسه لم يكن له قبل قراءتها. هذا أثر جديد حدثَ عنده، حقيقة من الحقائق ظهرت له فيما قرأ. ومهما وجد من الاختلاف والتناقض فى فهم هذه الحقائق الفنية، وفى الحكم على الكتب والمؤلفين، فذلك لا يدل على عدم وجودها، وإنما يدل على اختلاف طرق الفهم. على أنها حقائق نسبية ككل شئ فى الوجود من أثر الإنسان.

فالنقد هو البحث عن فهم هذه الحقائق، وهو توضيح وترتيب ما فى الكتابات من الأفكار والآراء والأساليب، ثم الحكم على ذلك. والناقد الحاذق مَنْ يكونُ عالمًا بالموضوع وبمنزلته من العلوم والفنون الأخرى. بأن يكون حدَّد وعيَّن لنفسه طريقةً خاصةً فى الفهم، ثم بعد ذلك يُبدى رأيه النهائى فيما قرأ. فإذا قرأ قصيدةً من القصائد، عرف من أى نوع هى: أمن الشعر الوجدانى أم من الشعر الاجتماعى أم من الشعر التمثيلى؟. فإذا حكم عليها بأنها من الشعر الوجدانى، لا بد أن يكون عارفًا بخواص هذا النوع من الشعر وبموضوعه وبصناعته وبكل ما يميزه من غيره، ثم لا بدَّ أنْ يقيس ذلك على طريقةٍ خاصةٍ قد عيَّنها لنفسه، يجعلها كمقياس عام له يقيس به ما يقرأ. بأن يكون له مذهب يبنى عليه أحكامه؛ كأن يكون من مذهب البيانيين الذين يحكمون على الكتابة على حسب ما بها من أنواع البيان، كالاستعارة والتشبيه وأنواع البديع، أو من الذين يحكمون عليها بما فيها من المعانى الجيدة والأفكار الصحيحة، أو ممَّن يبنون مذهبهم على البحث فى الكتابة من جهة صلتها بالاجتماع. أو ممن يحكمون عليها من جهة مطابقتها للحقائق، وغير ذلك من المذاهب الكثيرة. وبهذا يمكن الحكم على الكتابة من شعر ونثر، بناء على طريقة ثابتة، مبنية على أساس ثابت. وهذا ما يسمونه بالمذاهب الأدبية فى النقد، أو أنواع النقد الأدبى. وطرق النقد كثيرة متعددة، سنذكر منها شيئًا ونبين المذاهب المختلفة فيها.

فالنقد فى جملته لا يخرج عن وصف الكتابات «وتحليلها». ولكنّ النقد البيانى واللغوى، والنقد المبنى على القواعد النحوية والصرفية، أصبح الآن غيرَ كافٍ فى الحكم على كبار الكتّاب ومواهبهم. ولم يعدْ فهمُ الكتابات الأدبية الآن قاصرًا على الحكم بدون نظر إلى الصلة التى بينها وبين الكاتب وأحواله النفسية

وتربيته العقلية، ثم إلى صلة ذلك كله بالاجتماع. أى أن النقد الأدبى أصبح الآن ممزوجًا بالتاريخ العام، وبالتاريخ الخاص بنفوس الكتّاب وحياتهم الشخصية. وهذه خُطوة خطاها أخيراً النقد الأدبى فى القرن التاسع عشر.

إذن فلا بد من البحث فى الصلة بين الكاتب وكتابته والاجتماع. ولا بدَّ من معرفة البلد الذى وُلد فيه الكاتب، والجوّ الذى تربّى فيه، والزمنِ الذى عاش فيه، وحالتهِ الصحية، ومزاجِه وسيرته، والتربية التى حصل عليها،ومعرفة أصله وقبيلته،والأوصاف العامة لها. وإذا كان عاش عيشةً مُرْضيةً سهلةً، وكان من أهل الرفاهية واليسر، أم عاش عيشةَ فقيرٍ مُجدٍّ مجتهدٍ فى الحصول على قوام حياته. ثم لا بد من معرفة حالته النفسية، وكيف كان يفكر، وكيف كانت ميولُه الدينية، ومقدارُ نصيبه من العواطف وأحوال الغرام، وكيف كان ميله للمجون واللهو، وكيف كان يتصور الجمالَ ويفهم الفنونَ، وما فى كتاباته من «شخصياته». وغيرُ ذلك مما يساعد على معرفة حالة الكاتب النفسية والجسمية؛ لضرورة ذلك كله فى الوصول إلى فهم استعداد النفوس وما فيها من أثر الذكاء. إذ كما أن البلاغةَ لا تكونُ دائمًا صورة الاجتماع، فليست أيضًا دائمًا دليلاً على نفوس الكتاب. ولذا يجب البحث عن الأسباب التى تدعو الكاتب إلى ما كتبَ، وإلى خروجه عن طبيعته. ولا يمكن ذلك إلا بمعرفة الأسباب السابقة.

والخلاصةُ: أن النقدَ ليس له قواعد ثابتة، ولا قوانين عامة، بحيث يتخذها كلُّ إنسان لتكونَ عمدته فى البحث. بل هو فنٌ من الفنون يختلف باختلاف الذكاء والاستعداد. وأنه لا يصحُّ الاعتمادُ على الأذواق الصرفة فى الحكم على البلاغات. ولكن هناك صلةً حقيقيةً بين الذوق والأثر الذى يحدث فى نفس الإنسان عند قراءة شئ من الأدبيات، أو رؤية شئ من الفنون الجميلة. هذه

الصلة يكون لها أثرٌ صحيحٌ نافعٌ فى إدراك حقائق الأشياء، إذا كان الذوقُ قد تهذب بالتربية والتعليم، وتكوَّن بالعلوم والفنون المختلفة. وقد يكون النقد الخالى من الذوق صحيحًا لمتانة طريقته، ولكنه يكون جافًا.

ومهما كان النقدُ بعيدًا عن العلوم، غيرَ مقيَّدٍ بقاعدة، فإنه يمكن سَنُّ طريقةٍ له. **والطريقةُ التى نختارها هى:**

(١) أن يكونَ الناقدُ واقفًا تمامَ الوقوف على نوع الكلام الذى يدرُسُه، وعلى جملة آراء الكاتبين فيه، بحيث يمكن أن يميِّزه من غيره، وأن يَحكُم عليه بناءً عن خبرة تامة بآراء النقاد والمختصين بهذه الموضوعات.

(٢) أن يكون له طريقةٌ يبنى عليها حكمه، وأصولٌ يرجع إليها فى ذلك: كأن يكون مبناها صحة الأساليب أو صحة الفكر، أو رُقِىّ الخيال، أو صِلَةُ البلاغة بحوادث خاصة.

(٣) البحثُ عن صِحَّة ما فى الكتابة بواسطة صلتها بالكاتب والاجتماع وتأثير ذلك فى الكلام والصناعة.

هذا هو جُمّاع القول فى النقد الأدبى، وسنذكر المذاهب المختلفة فى ذلك.



النقد الأدبى فى فرنسا

رأينا أن نُجملَ القولَ إجمالاً فى تاريخ النقد الأدبى فى فرنسا، لنقف على سير حركة النقد وأطواره وأثره فى الأدب الفرنسى، وعلى المذاهب المختلفة فى ذلك، ثم نذكر بعد هذا حركة النقد عند العرب ومذاهب الأدباء لديهم.

★★★

يقولون: إن أرسطو أول مَنْ كتبَ فى النقد الأدبى فى نحو القرن الرابع قبل التاريخ المسيحى. وكتابه «فنون الشعر»[1] عبارة عن كتاب فى البيان وقواعد البلاغة، بَنى عليه طريقتَه فى النقد. وهو أول مَنْ قال «إنه يجب أن تكونَ أعمالُ الإنسان جاريةً على قوانين الطبيعة ونظاماتها». وبدأ بالبحث عن عيوب الكتابات التى يثقُلُ على النفس تَذَوُّقُها. ووضَعَ كلٌ ثقته فى علوم البلاغة، ليصل بها إلى كشف مَخَبَّأ الكلام البليغ. ولكنه لم يصل إلى قانونٍ يُبَيِّنُ الأنواع الأدبية، ولا إلى دراسة الأطوار التى تَعتَرِى البلاغةَ أثناء تقلُّب التاريخ عليها. غيرَ أنه أرشدَ إلى الوسائل العامة التى يَصِحُّ أن تكون طرقًا ومناهج للكتّاب.

وظهرت بعد أرسطو كتبٌ كثيرةٌ فى النقد لا تكاد تخرج عن هذا المعنى، أكثرُها من قبيل النقد اللغوى، وكتبُ النقد عند الرومان فى نحو القرن الثانى قبل الميلاد كانت مملوءةً بالمباحث اللفظية، إذ كان الغرض منها تقويمُ ألسنة الخطباء، وإصلاحُ حالة الخطابة فى مواقف النزال. ولم يكن اهتمامهم بشىء من أنواع الكلام إلا من أجل ذلك. فكان النقد عند الرومان لا يكاد يخرج عن صناعة الخطابة. فلم يكن لديهم مذهب أدبى ولا طريقة واضحة فى النقد.

(1) المشهور أن ترجمة الكتاب إلى العربية حديثًا كانت تحت عنوان كتاب «فن الشعر» أو كتاب «الشعر».

ولذلك انحصر النقد عندهم فى النقد اللغوى وعلوم البلاغة، وفى القواعد النحوية والصرفية. أى فى البحث عن اللفظ وأصله وصحته. ثم فى البحث عن مطابقته للمعنى المقصود، وفى طرق تأثيره فى نفوس السامعين. واستمرَّ الحال على ذلك إلى **القرون الوسطى**. ومرَّ على النقد نحو ستة قرون فى تلك الأزمان، وهو لم يَخْطُ[1] خطوة واحدة، لأن العقول فى القرون الوسطى كانت مقيدةً بأهواء الملوك والأمراء ورؤساء الأديان. ومتى كانت الأفكارُ خاضعةً لغيرها فإنها لا تعرفُ الحرية، ولا ترى طرقَ الإصلاح. ولذلك لم يكن الشعراءُ إلا آلةً لأهواء هؤلاء الرؤساء. فلم يكن لأحدهم أن يقول شيئًا إلا لإرضاء أمير أو رئيس. فكيف يجد النقد له منفذًا أو طريقًا؟ إذ لا يمكن أن يكون الإنسان ناقدًا إلا إذا كان حرًّا فى الفكر، لأن حركة العقول تابعةٌ دائمًا للحركة العامة للحالة الاجتماعية.

أما فى **عصر النهضة**، فقد تحررت العقول، وظهرت «شخصيات» الكتّاب والشعراء، ولذلك تغيرت أيضًا طرق النقد. ولكن النقد أيضًا فى هذه الأيام لم يخرج عن النقد البيانى مع بعض التوسع عما كان عليه فى الأيام الماضية. وكان من رجاله: دانت (Dante)(١٢٦٥-١٣٢١)، وبترارك (Pétrarque) (١٣٠٤-١٣٧٤) الشاعران الإيطاليان الشهيران. واشتهرا بالنقد اللغوى، وهما أولَ مَنْ فكَّ القيود القديمة عن النقد الأدبى. وكان النقد عندهم يقرب جدًا من النقد عند العرب فى كتب البلاغة، وآراء الأدباء، بناءً على ما كانوا يشعرون به من قراءة الشعر والنثر. ولعلهم أخذوه من العرب، كما أخذ الفرنسيون منهم كثيرًا من أوزان الشعر وطُرُقِه، أو أن هذه من الأطوار الأولى، التى لم يتخطها[2] النقد الأدبى عند العرب.

(1) فى الأصل: يخطو، وهو خطأ.
(2) فى الأصل: يتخطاها.

وأولُ حركةٍ للنقـد الصحيح فى فرنسا ظهرت فى عصر النهضة، عندما اختلطَ الفرنسيون بالإيطاليين أثناء الحروب الكثيرة، وقلّدوهم فى شعرهم، وعرفوا منهم أساليب الآداب القديمة، وطرق بلاغتها، وانتشر عندهم تعليم اللغة اللاتينية، واطّلعوا على كتبها وترجموا منها. فاتجهت عقولُهم إلى الموازنة بين أدبهم الساذج والآداب القديمة. فكان الإيطاليون أول مَنْ كشف أسرار الآداب القديمـة ومخبآتهـا، وأدركَ مطابقتـها للطبيـعة الإنسـانيـة وموافقـتها للتعقل. وهم أيضًا أول مَنْ وَجّه الأنظار إلى ربط الصلة بين الآداب والفنون الجميلة.

وفى أوائل القرن السادس عشر تألف مذهبٌ نقدىٌّ جديدٌ كان على رأسه الشاعر الشهير رونسار (Ronsard) (١٥٢٤-١٥٨٥) أحد كبراء الأشراف. واجتمع حوله جماعة الأدباء من علية القوم ونبلائهم، وزجُّوا بالأدب فى طريقٍ «أرستقراطى»، فلم يلاحظوا ذوقَ الشعب ولا حالته العقلية، بل لاحظوا أذواق الأشراف والكبار، من عواطف وإحساسات وأفكار وغيرها.

وكان أساسُ هذا المذهب تقليدَ البلاغة القديمة، وما بها من البراعة وجمال الصناعة والإتقان. وارتَقَتْ فى هذا الزمن منزلةُ الشعر والشعراء، وعَظُمَ تبجيلُ الناس لهم؛ لأن الشعرَ كان جمالَ القول وموضعَ مظاهرِ الذكاء. وكان الشاعرُ أقوى وأبرعَ إنسان، كما كانت الحالُ عند العرب فى بعض الأزمان. وانفتحَ أمامَ الأدباء بابُ الموازنة بين الشعر القديم وبلاغة القرون الوسطى فى فرنسا، وأُعْجِب الناسُ أيّما إعجابٍ بالبلاغة القديمة، وأخذوا فى تقليدها. ولم يعد الإنسان يحكم على الشعر والشعراء إلا بواسطة الموازنة بين القديم والجديد، وبُنِى النقد على مجاراة تلك البلاغة؛ لأنهم رأوا أن بلاغة القدماء متينة من جهة الصناعة، ومن جهة الموضوعات، ومن جهة ما فيها من تصوير النفوس

الإنسانية ورسم الحياة، لأنها تصوِّر الحقائق كما هى، ولأنها مبنية على الفكر والتعقل.

لهذا اشتدَّت رغبةُ الفرنسويين فى تقليدها، وأسَّسوا لذلك القواعد، وبَنوا طريقةَ النقد عليها. فكانت هى نموذجَ البلاغة، ونموذجَ الأفكار. وربما فاق هذا التقليد والإعجاب تقليد المسلمين وإعجابهم بالشعر الجاهلى. ولا يزال أهلُ أوروبا فى تعصبهم لليونان والرومان إلى اليوم. ولكنهم يقلِّدونهم فى لُبِّ الموضوعات، وفى أن البلاغة يجب أن تُمَثِّل حياة الأمم ونفوس الأشخاص، لا أنهم يجارونهم فى الألفاظ والعبارات لا غير. وكان مذهبُ «رونسار» مَبنيًا - كما قلنا - على ذوق «أرستقراطى»، بحيث تكون البلاغةُ من شعرٍ ونثرٍ شريفةَ العبارة، لا تحتوى على ألفاظ مُقْذِعةٍ، ولا على شئ من المجون، وأنْ يتحاشَى الكتّابُ والشعراء كلَّ ما يخرج عن حدِّ الأدب، أو ما يدعو إلى سوء الأخلاق. وظهر أثرُ هذا المذهب فى كل أنواع البلاغة الفرنسية، خصوصًا فى التمثيل. ثم شيَّد الفرنسيون على أنقاض هذه الآداب والبلاغة القديمة آدابَهم وبلاغتهم، لإعجابهم بها إعجابًا شديدًا. ولكنها لم تُخْمِدْ منهم قوة الابتكار، ولا حبَّ الانتقال من حال إلى حال، لأنها بلاغة اجتماعية متينة ممتعة، بل هذَّبتْ من أفكارهم، ورقَّت منهم مَلَكَةَ الصناعة الأدبية، وعلَّمتهم دقيق الملاحظة، وهذَّبت من استعدادهم الفطرى. وتخرَّج فيها أشهرُ الكتّاب والشعراء، ولا تزال أشهرَ وأمتعَ البلاغات، لأنها بلاغةٌ نفسيةٌ اجتماعية، بليغة فى معناها أكثر منها فى ألفاظها وأساليبها. ولا يزال أشهرُ الكتّاب الآن يستمدون أفكارهم وتربية عقولهم من هذه البلاغات القديمة المتينة.

ذلك أثرُ إطلاع الفرنسيين على الأدب القديم، وأثر احتكاك العقول والأفكار كما يقولون، وأثر مذهب رونسار فى النقد. وهكذا يجب أن تكون قوة النقد.

كلُّ هذه الحركة جاءت من الخارج بواسطة الاطلاع على بلاغات الأمم الأخرى، والميل إلى تقليد اليونان والرومان. والمتأمِّل فى بلاغات الأمم، يرى أن كلَّ حركة من الحركات الأدبية الكبرى، ذات الأثر العظيم، هبَّتْ ريحُها من الخارج بسبب تقابل الأفكار وتفاهمها.. ولم يظهر أثرُ النقد فى أمة من الأمم ظهوره فى بلاغة الأمة الفرنسية، ويمكنُ أن يُعدَّ تاريخُ النقد الأدبى عند الفرنسيين من أهم ما يكون فى أنواعه. لذلك اخترنا أن ندرسه فى محاضراتنا، ونذكر ما به من المذاهب التى نهضت ببلاغة الفرنسيين فجعلتها أجملَ وأمتع من غيرها.

نذكر من بين النقاد الكبار، بل من أوائل النقاد، الشاعر الناقد بوالو (Boileau) الذى عاش من سنة ١٦٣٦ إلى سنة ١٧١١. ويعتبر عند الفرنسيين أول مَنْ كتب فى النقد، كما أن القرن السابع عشر هو أول القرون فى نقد الفنون والأدب. وقد بسط بوالو مذهبَه فى كتابه «الفنون الشعرية»[1]. وظهر هو وكتاب «الهجاء» (Satire) الذى ذمَّ فيه مذاهبَ البلاغة اللفظية من سنة ١٦٦٠م إلى سنة ١٧٠٥م، وأيَّد بوالو فى كتبه مذهبَ تقليد القدماء. قال: «إذا قلنا بتقليد البلاغة القديمة، فليس ذلك حبًّا فى تقليد بندار أو هوميروس الشاعرين اليونانيين، بل لموافقتها للطبيعة والعقل؛ لأنها تقليد لطبيعة الإنسان ووصفٌ للحياة وصفًا بعيدًا عن المبالغة». وقال: «إن الآراء المبنية على التعقل هى التى تُوجِدُ الصلة بين أفراد الإنسان». يريد بذلك أن البلاغات من نظم ونثر، عبارةٌ عن حقائق ثابتة. ولا يريد بالحقائق الحقائق التاريخية؛ أى أنه لا يلزَمُ مِنْ كتابة شىء حصوله، بل يريد الحقائق الإنسانية كما يقولون، وهى ما يقع مثلُها بين الناس، كما فى بلاغة اليونان مثلاً، فإنها تكاد تكون كلُّها خرافيةً، ولكنَّ بها كثيرًا من الحقائق التى هى فى طبيعة الإنسان، تمثل عواطفَه وحواسَّه تمثيلاً

(1) كتاب بوالو L'art poetique معروف فى العربية باسم «فن الشعر».

تامًا. قال بوالو: «وبقدْر مطابقة البلاغةِ للحقائق يكون نصيبُها من الجمال، لأن العقلَ لا يَقْبَلُ غيرَ الحقائق، ولأجل أن يكون الكلامُ حقيقيًا لا بد أن يكون موافقًا للطبيعة». أى لما نعهدُه من الأشياء التى نراها. فالموضوعات الشعرية لا تكونُ جميلةً إلا إذا مَثَّلت الطبيعة تمثيلاً تامًا. قال: «وكلٌّ هذا ينطبق على البلاغة القديمة، لأنها بلاغةٌ إنسانيةٌ - قبل كل شئ - تُمَثِّل الإنسانَ وخواصَّه النفسية. وهذا هو السبب فى جمالها وعذوبتها، وقبولها فى كلِّ زَمَنٍ، وعند كل أمة».

فمذهب بوالو فى النقد مذهبٌ مبنىٌّ على تقليد طبيعة الأشياء، ورسم الحياة كما هى. ولكنه لم يُردْ إلا جهةَ الجمال والخير. قال: «لأن البلاغة تقصد إلى إظهار الجمال، فلا بد من تجنُّب كلِّ ما يُخالف ذلك، أو يؤدِّى إلى عكس هذا. فهى من فنون الجمال، فإذا خرجت عن ذلك لا تُعَدُّ من الفنون فى شئ». وكان يقصد أيضًا من تقليد الطبيعة، الأشياءَ العامة التى توجد فى طبيعة الإنسان، فإذا كتب الكاتب عن «نيرون» مثلاً، فإنه لا يكون غرضه شخصَ «نيرون»، وإنما يقصد وصف خُلُق الظلم والاستبداد الكامن فى نفس الإنسان. فلا بد من محو «الشخصيات» ومميزات الأفراد فى البلاغة. بل يصف الكتّابُ النفوسَ العامة، والفضائلَ العامة، والطبائعَ العامة، كما فى البلاغة القديمة، وكما فعل كُرْنِى (Corneille) وراسين (Racine) وموليير (Moliére) فى كتاباتهم وقصصهم التمثيلية التى بقيت إلى الآن، ولا يزال الناس يتذوقونها من أجل ذلك[1].

---

(1) هؤلاء هم أشهر كتاب القرن السابع عشر الذين اشتهروا بقصصهم التمثيلية فى المجتمع الأدبى الأوروبى، وقد نُقلت قصصهم إلى كثير من اللغات.

القدماء والمحدَثون فى فرنسا

كان المذهب الأدبى الذى انتشر فى فرنسا منذ منتصف القرن السادس عشر، إلى أواخر القرن السابع عشر، مبنيًا على تقليد البلاغة اليونانية والرومانية القديمة. ولم يكن الإعجاب بالقديم لأنه قديم فقط، بل لأنها بلاغة طبعية حقيقية، قريبة من تمثيل الطبيعة الإنسانية، والحياة المادية والعقلية، كما لاحظ النُّقَّادُ الشهيرُ بوالو. ثم هى حقيقية فى معانيها، خالية من المبالغة التى تضرُّ بالمعنى، وخالية من الخيال الذى يبعُدُ عن الحقيقة. وقد وصل الإعجاب بالقدماء إلى أقصى ما يمكن. حتى لقد كان يخيل إلى كبار الأدباء، أنه ليس هناك موضوع يصحُّ أنْ يطرقَه الكتاب والمفكرون إلا ما كان جزءًا من التاريخ القديم، أو تقليدًا لشاعر أو كاتب يونانى أو رومانى.

ولكن تشعَّب من هؤلاء الأدباء - الذين ربَّتْ عقولَهم هذه الآدابُ، وهذَّبتْ من ذوقهم - فرقتان: فرقة مزجت الفلسفة بفنون الكتابة، وحرّمت التقليد، وقالت: إن كل إنسان له أن يعتمد على استعداده الخاص، وأن يكون دليله فى كل ما يكتبُ ويفكرُ العلمَ والفلسفةَ، وأن كل طريق يخالف ذلك يكون متهمًا فى صحته ومطعونًا فى أصله. وتظاهرت هذه الفرقة بالعداء لأنصار القديم. وفرقة أخلصت فى حبها للقدماء، وفى اقتفاء آثارهم. وهم الأدباء الخُلَّص الذين لم ينظروا للبلاغة إلا من حيث إنها فن من فنون الجمال، ورأوا حاجاتهم شديدة إلى تقليد بلاغة القدماء للوصول إلى غرضهم، لأنها أمتنُ وأمتعُ ما تكون بلاغةً وصناعةً. ولذلك كانوا يدعون إلى التمسك بمذهبهم، والإعجاب بالقدماء. وكان من أنصارهم كبار الكتّاب والشعراء فى القرن السابع عشر. وقد انتشر

المذهبان وتنازعا البقاء نحو أكثر من نصف قرن، أى منذ ظهور كتب ديكارت الفيلسوف (سنة ١٦٣٧) التـى انتشرت منها فكرته القائلة: «بأن الفكر الإنسانى سائرٌ دائما إلى الرقى» إلى أواخر القرن السابع عشر، حين ألقى شارل بيرو (Charles Perrault) قصيدته الشهيرة فى المجمع الأدبى (سنة ١٦٨٧) وافتتحها بمساواة المحدثين للقدماء، بل بفوقانهم عليهم. ووازن بين زمن لويز الرابع عشر والأزمان القديمة. فأخذ المحدثون أنصار ديكارت يظهرون وينشرون مذهبهم، وانتشر النزاع بين القدماء والمحدثين.

أثار عَجاجَ هذا الخصام شارلُ بيرو، وهو أحد كبار كتّاب وشعراء وأدباء القرن السابع عشر. وقد كان من المقدّمين فى حظيرة الملك لويز الرابع عشر، ومن المشتغلين بالفنون، المعروفين بالذكاء وحبِّ الجديد فى هذا العصر. ونشر كتابه المعروف بـ «الموازنة بين القدماء والمحدثين»[1]، وهو عبارة عن حديث بين قسيس عالم ذكى، يدافع عن المحدثين ويمثل المؤلفَ نفسَه، وبين رئيسٍ كبيرٍ وصفه الكاتبُ بالغباوةِ والتعصبِ، يقدِّسُ القدماءَ ويعجب بهم. وقد بثَّ المؤلف أثناء هذه المحادثة ما أراد أن يثبت ويبرهن عليه، من مذهبه وآرائه فى تفضيل الحديث على القديم. وكان مدارُ الحديث دائرًا على هذه الفكرة الأساسية: وهى «أن القانون العام للعقول البشرية، والأفكار الإنسانية، هو التقدم والارتقاء فى العلوم والفنون، وأن المحدثين وصلوا إلى ما لم يصل إليه القدماء من الاختراع، والابتكار فى الماديات؛ لأنهم اطلعوا على أكثر ما عَرَفَ واطلع عليه القدماءُ. فكان لهم من التجربة ما لم يكن لهؤلاء. والمعرفةُ والعلومُ ليست إلا نتيجة التجربة والاطلاع. فالمحدثون إذًا أرقى وأعلمُ من القدماء، لأنهم وقفوا على معلوماتهم ثم على ما حدث بعدهم من العلوم والأفكار. فلماذا

(1) Paralleles des anciens et des modernes. (1688-1697).

إذًا لا يسبقونهم أيضًا فى فنون الأدب والبلاغة؟! بل لا بد أن يسبقوهم فى هذا، كما فاقوهم فى المخترعات المادية والوسائل الأخرى للمدنية الحديثة». قال: «وقد كان القدماءُ أطفالاً فى العلوم والفنون، بالنسبة لما ظهر من نتائج العقول والقرائح بعدهم. أما المحدثون فإنهم يمثلون نضج الفكر، وغايةَ ما وصل إليه الإنسان من الذكاء. والأدب يبرهن على ذلك، وعلى أنَّ كلَّ عظيم من القدماء له مثيل من المحدثين».

وقد التفَّ بشار «بيرو» «فونتنل» (Fontenelle) أحدُ كبار الأدباء، وألَّف كتابًا فى ذلك[١] أيد فيه رأى بيرو قال فيه: «إن طبيعة الإنسان واحدةٌ فى كل زمان ومكان، قابلةٌ للرقى والفلاح. فلا بدَّ أن يكون لدينا الآن من العقول الناضجة، والعبقرية ما كان لأهل الأزمان الماضية. وإنَّ الأجيال السالفة تترك للأجيال الآتية علومَها واختراعاتها. فعقولُنا الآن تعرف وتنقِّح كلَّ الأفكارِ الماضية ونتائج القرائح السابقة. ذلك إلى ما نصل إليه نحن باستعدادنا الفطرى ومباحثنا الشخصية». قال: «والحقيقة أنَّ بعضَ الأقاليم يساعد على الذكاء ويربى الإدراك. وأن هناك عصورًا تدعو إلى التقهقر، وحوادث تُوْقف[1] حركات الأفكار والعقول، وأن هذه الحوادث قد تمنع ظهور كثير من مواهب أصحاب العقول والأفكار الراقية». وقال: «من الممكن أن لا يصلَ أحدٌ إلى ما وصل إليه الشعراء الأقدمون. ولكن ليس من المستحيل أن يفوقهم سواهم، بل لا بد أن يكون ذلك»[٢].

نرى من خلال هذا النزاع الذى احتدم بين القدماء والمحدثين، أنه مَبنِىٌّ على فكرة فلسفية، وأن الفلسفةَ أوضحُ وأبينُ فيه من الأدب، إذ إن الفكرة

(1) Digression sur Les anciens et les modernes.

(1) فى الأصل (تقف)، وهو خطأ.

(2) Voir: Lanson. hist. litt. Francaise, P. 598.

الأساسية هى مسألة التقدم والارتقاء التى هى أصل فلسفة ديكارت المتسربة إلى الأدب، المبنية على الاهتمام بالأفكار قبل الاهتمام بالصناعة اللفظية. فإنه جعل للفكر المنزلة الأولى، وقال: إن الإتقان والإبداع هما فى متانة الموضوع، وفى الأحوال العامة التى تولد فى نفس القراء نوعًا من السرور والارتياح مما يقرأون. وقد زجَّ هذا المذهبُ بالبلاغة فى مضايق الفلسفة، وجعلها مبنية[1] على البحث عن الحقائق، بدل البحث عن مظاهر الجمال فى القول. وعلى ذلك لا يكون هناك فرق بين البلاغة والفلسفة، ولا بين الفيلسوف والكاتب والشاعر، لأن كلاً منهما على رأى ديكارت يقرر الحقائق، غير أن الفيلسوف قد يكون أسلوبه أجفَّ من أسلوب الأديب. وكان ينبغى أن تكون هذه البلاغة المبنية على مثل هذا المذهب الفلسفى الصرف، بعيدةً عن كل معنى من معانى الجمال مما هو خاص بالفنون، وسببُ تفوقها. وكان هذا يكون عند أنصار الجديد الذين لم يفهموا البلاغة، ولم ينظروا إليها إلا من جهة أنها تعبر وتبحث عن الحقائق. ولكن الذوق الأدبى فى فرنسا كانت هذَّبته الآداب القديمة بما فيها من الجمال، ولذلك بقيت البلاغة فنًّا من الفنون الجميلة. ولم يتغلب العلم والفلسفة على نَحْوِ ميزة البلاغة وهى الجمال فى القول وفى حسن التعبير. وامتزجت الحقائق العلمية بالحقائق الفنية، وأصبح البحث عن الحقائق سالكًا طرقَ الجمال.

ولم يغير مذهب ديكارت الفلسفى من أثر الجمال وأثر الصناعة الأدبية. وأصبحت «وظيفة» البلاغةِ القديمة التوفيقَ بين الجمال وصناعة الكلام، وبين الآراء الصحيحة والحقائق الممتعة.

وقد انضمَّ إلى أنصار الجديد الأدباءُ والظرفاءُ الذين كانت تدور عليهم رَحى

(1) فى الأصل «وجعله مبنيًا»، وهو خطأ.

المحاورات فى المجتمعات،وساعدهم فى ذلك النساء الأديبات، اللائى كن يُعْجَبنَ من المحدثين بذوقهم الأدبى، الموافق لأذواقهن؛ لأن طريقة أنصار القديم كانت ثقيلةً على نفوسهن ككل شىء متين جدّى، والنساء يعجبهن الخفّةُ وعدم التعمق فى الأفكار، ولذلك كُنَّ من أنصار بيرو وفونتنل. وكان الناس فى ذلك العصر فى حاجة لأن تكون بلاغتهم أقرب إلى الاجتماع الذى يعيشون فيه، منها إلى الاتصال بتاريخ القدماء؛ فإن تقليد القدماء كان قد وصل إلى أقصى ما يمكن،والشىء إذا بلغ النهاية انقلب إلى ضده. فكان لموافقة الظرفاء وأهل الخلاعة، والنساءِ والأديباتِ، المحدثين أثرٌ عظيمٌ فى الحركة الأدبية الجديدة؛ لأن ذلك كان من الأسباب التى منعت البلاغة من أن تسير فى طريق فلسفى صرف، بل سلكت مسلكًا فنيًا، وتعانق الأدبُ والفلسفةُ، وتآخت الصناعة الأدبية وفنون الكلام الجميلة التى ورثها الفرنسيون من البلاغة القديمة مع الأفكار الفلسفية المتينة ولبست[1] البلاغة ثوبًا جديدًا، وصارت ترمى إلى تمثيل الاجتماع.

هذه نتيجة الخصام الذى كان بين القدماء والمحدثين فى فرنسا، وهذا هو أثره فى البلاغة الفرنسية. وكان من جرّاء هذا النزاع أنه استلّ من القرن السابع عشر آدابَ القرن الثامن عشر، التى أجدرُ بها أن تُسمّى فلسفةً لا آدابًا، وانقلبت الأفكار انقلابًا عظيمًا، وظهر العلماءُ أصحاب الموسوعات (Encyclopédistes) الذين كانت فكرتهم الأساسية هى التقدم والارتقاء.

هذه الحركة نقلت النقد إلى البحث والتنقيب فى القديم والحديث. وكاد يكون القرن الثامن عشر خاليًا من أثرٍ واضحٍ للنقد الأدبى؛ لأنَّ الأدبَ نفسَه كان فى عصر انتقال، فلم يكن النقد قد تمكن بعدُ من بناء أساس يرتكز عليه.

---

(1) فى الأصل: لبثت، وهو خطأ.

على أنه قد ظهرت عدة كتب ومباحث لكثير من النقاد والأدباء، ولكنها لم تؤسس مذهبًا، ولم تبنِ رأيًا متينًا، بل كانت أشبه بآراء فردية، وإرشادات للأدباء والكتّاب. وعندما أشرقتْ شمسُ القرن التاسع عشر ظهرت فى عالم الأدب والاجتماع سيدةٌ أديبةٌ عالمةٌ، جالت الأقطار والأرضين، وصرفتْ زمنًا طويلاً فى ألمانيا، ثم رجعت إلى بلادها فى نحو سنة ١٨٠٣م، هذه هى مدام دى ستال (Madame de Stael). وقد ظهر كتابُها «البلاغة» أو الآداب (La littérature) وكتابها «ألمانيا» (L'Allemagne) فى سنة ١٨١٠م، فكان من الوسائل التى نشرت فى فرنسا الأفكارَ الأجنبيةَ، وأظهرت للعالم الفرنسى ما لم يكنْ يعرفه خارج «منطقة» عقله ومباحثه القومية.

وقد رأينا أن منهج البلاغة فى فرنسا كان تابعًا للبلاغة اليونانية والرومانية فقط، أمـا الآن فقد ظهرت الموازنة بين بلاغات الأمم الأخرى والبلاغة الفرنسية، واتجهت الأفكارِ إلى أن فى الجديد ما يصحُّ أن يُعْجَبَ به، وأخذ النقدُ يسيرُ فى طريق آخر، ويدعو إلى التأمل فى بلاغات الأمم الأخرى، فخطا خطوةً جديدةً، وهى: أن الأدب صورة الاجتماع (La littérature est l'expression de la société) وأن الكتابة الأدبية زيادةً عما فيها من فنون الكلام وضروب الإعجاب، بها شئ آخر غير ذلك: وهو قيمتها التاريخية، وأنه لا بد أن يلاحظ الناسُ أن هناك صلةً متينةً بين بلاغات الأمم مدنياتهم المختلفة؛ لأنها دليل عليها وعلى مقدار ما أنتجته العقول والقرائح.

ثم عمل النقاد على ربط الكتابات الأدبية بالوسائل والأسباب التى أنتجتها، خلافًا لما كان معروفًا عندهم من فهم البلاغات، بقطع النظر عن الأسباب والحوادث والأزمان. وجعلوا النقدَ جزءًا من التاريخ العام، فأخذ النقدُ شكلاً آخر بدخول القرن التاسع عشر.

ثم جاء سنت بوف (Sainte Beufe) (١٨٠٤م-١٨٩٦م) أكبرُ النقاد وأستاذهم جميعًا، ودفع بالنقد الأدبى فى طريق جديد. فإنه لم يكتفِ بفهم الأدب من البيئة أو من العوامل الأخرى، بل أراد أن تكون صلةُ الأدبِ بين الكتاب أنفسهم، وبين أمزجتهم وخواصهم النفسية والعقلية. فكان مذهب سنت بوف من المذاهب التى ساعدت التاريخ العام على كشف حقائق النفوس والأفراد، وصار النقد عبارة عن (معملٍ تُحلَّل) فيه النفوس وخواصها، وأصبح إحدى وسائل علم النفس. وعلَّم سنت بوف الباحثين والقراءَ كيف يقرؤون، وكيف يبحثون، واتسعت على الباحثين دائرة معرفةِ الرجال ووسائل ذلك، ووصل سنت بوف إلى ترتيب العقول فصائل فصائل، لأن النقد عنده عبارة عن تاريخ طبعى للعقول والنفوس، يميز منها القوىَّ من الضعيف، والأفكارَ العلميةَ من العقول الخيالية.

ومذهب سنت بوف فى النقد من أعدل المذاهب وأقربها إلى الطريقة الأدبية. وقد ترك فى كتاباته النفسية (Psycologiques) المعروفة «بحديث الاثنين» مجموعةً من التاريخ الطبعى للنفوس والأفكار لا توجد عند أمة أخرى، ولا فى أدبٍ غير الأدب الفرنسى. وهو أول مَنْ جعل النقدَ الأدبى وسيلةً من وسائل علم النفس[1].

(١) قال: «النقد هو أن يعرف الإنسان كيف يقرأ، وأنْ يعلِّم غيره كيف يقرأ ويفهم». وقال: «ما أريده من النقد هو إيجادُ نوع من الجاذبية والإقبال يدعو القراء إلى كشف الحقائق». وقال: «لم يبق لى إلا نوعٌ من السرور: وهو جمع العقول (وتحليلها تحليل) النباتى للأعشاب، لأنى أردت أن أؤسس علم التاريخ الطبعى للعقول». وقال أيضًا: «قد تكون الأحكام المبنية على الأذواق صحيحةً، ولكن النقد لم يصبح الآن عبارة عن أحكام مبنية على قواعد البلاغة لا غير، لأن تاريخ الأدب تغير، وأصبح كالتاريخ الطبعى: عبارة عن عمل مجموعات من الأفكار والعقول، وملاحظة ما بها من الخواص النفسية، ثم الحكم عليها بناءً عن تجربة تامة صحيحة». وقال أيضًا: «إن الإنسان فى حاجةٍ دائمةٍ لتجديد ملاحظاته ونظراته فى الرجال، ووصفهم وصفًا تامًا ليعرفَهم حقَّ المعرفة، وإلا عرَّض نفسه للخطأ، وحمل غيرَه على الوقوع فى خطئه. وليس من حق إنسانٍ أن يـدَّعى معرفة الرجال فيقول: إنى أعرف كلَّ رجل. بل كلُّ ما يمكن أن يقوله هو: إنى أبحثُ عن معرفة الرجال».

وجملة القول إن سنت بوف كان يهتم «بشخصيات» الكتاب والشعراء أكثر من غيرهم. فلم يكن من غرضه أن يعرف الاجتماع وآثاره من جولات الكتاب وميادين الفصاحة، بل كان يبحث عن الأمزجة الخاصة وصور النفوس من خطوات الأقلام فى الصفحات والطروس. وكانت جميع أحكامه على المؤلفات أحكامًا على المؤلفين أنفسهم. وكان يقفو أثرَ المؤلف ويرافقه فى منزله وحياته الخاصة، ويشرف عليه وهو عند أصدقائه وفى مجتمعاته، ويتجسَّس عليه ليقفَ على أسراره النفسية وعواطفه وميوله، ويعرف منه الخبيث والطيب، وعلو النفس وانحطاطها، وعقله وفكره وأهواءه.

كل هذا ليعرف الكاتب وآراءه ومؤلفاته، وبذلك أيضًا يتوصَّل إلى صلة ذلك بأسباب عامة تتصل بالمدنية العامة.



مذهب «تين» فى النقد

نجد فى الرجال الأبيضَ والأسودَ، والأصفر والأحمر، ونجد فيهم الذكىَّ والغبىَّ، ونجد النشيطَ والخاملَ، ونجد اختلافاتٍ كثيرةً فى الطبائع والعادات، وطرق الفهم، والتصور والإدراك والعقائد، ونظام العيش فى الحياة والاجتماع، وغير ذلك. ويقول العلماء والباحثون إن لذلك أسبابًا ثلاثة: الجنس، والبيئة، والزمن. وقد نوّه بشىء من هذا ابنُ خلدون فى «مقدمته» ونسب[1] اختلاف الأخلاق والألوان إلى طبيعة الإقليم. ونسب إلى السودان الخفة والطيش والميل إلى الطرب، ووصفهم بالحمق، وغير ذلك مما سببُه طبيعة الأقاليم الحارة. وفى كلام ابن خلدون عن العرب وأخلاقهم العمرانية والاجتماعية، ما يدل على أنه يقصد بذلك خواص الجنس وأثره فى الأمم، واختلاف الأمم بعضها عن بعض، بسبب اختلاف الأجناس والبيئات.

هذا أساس مذهب تين (Taine) العالم النقّاد الفرنسى[١]، يقول تين: «الرجلُ ثمرةٌ من ثمرات البيئة التى وُلدَ وتربّى فيها، كالشجرة تنمى فى الأرض

---

(1) فى الأصل «سبب»، وهو خطأ.

(١) هو عالم فيلسوف وأديب نقاد فرنساوى من أكبر علماء القرن التاسع عشر فى فرنسا ولد سنة ١٨٢٨م، ومات سنة ١٨٩٣م، وهو ثالث ثلاثة من أصحاب المذهب الإيجابي (Positivisme) القائلين إنه لا توجد معلومات صحيحة يصحُّ الجزم بها إلا إذا قام عليها برهان علمى. وأن كل شئ فى الوجود يرجع إلى سبب علمى معقول. وأنكروا الغيبيات (ما وراء المادة)، والأول والثانى من هؤلاء الثلاثة أوغست كنت (Auguste Comte) وإرنست رنان (E. Renan) وقد انتشر مذهبُهم فى فرنسا وغيرها انتشارًا عظيمًا، وأثّر فى العلم والأدب والاجتماع والفلسفة إلى آخر القرن التاسع عشر، ولا يزال له تلاميذ وأتباع. وسنشرح مذهب تين الفلسفى شرحًا موجزًا لنتوصل به إلى الكلام على أثر فلسفته فى الأدب ومذهبه فى النقد.

التى نبتَ فيها أصلُها.. وأنه يمكن أن ترجع جميع الأسباب التى تكوّن الرجل إلى ثلاثة أصلية: الجنس، والبيئة الطبعية والاجتماعية، ثم الزمن الذى تكوّنت فيه حياته العقلية». قال: «ولا يمكن معرفة الشخص إلا إذا وقف الإنسان على هذه الأشياء؛ لأنها الوسائل الثلاث اللازمة لمعرفته». وكل طرق تين فى البحث بُنيت على هذه الأصول. وطريقته هذه من أهم الطرق وأنفعها، لأنها تحمل الناقد على دراسة ووصف الأمة التى فيها نشأ الكاتبُ، والبلد[1] الذى عاش فيه، والمدنية التى تأثر بها.

وأصلُ مذهب تين بناءُ الأحوال النفسية، من فكر وإرادة، وقوة وضعف فى الرأى، على أسباب جسمية؛ أى على ما يسمونه الآن «علم وظائف الأعضاء»؛ لأنه يرى أن جميع الأفكار، والإحساسات، متصلة اتصالاً تامًا بحركة الأعصاب. وعنده أن الوسائل إلى معرفة الحقائق: هى الحواس والإلهامات، وما عدا ذلك كذبٌ وافتراءٌ، مما لا يصحُّ أن يهتم به العلماء. فكانت طريقتُه علميةً صرفة، فأراد أن يُدخلَ الأدبَ، والبلاغةَ فى هذه الدائرة العلمية وأن يجعلَها من العلوم الاجتماعية. وإذ كان يبنى مذهبه على التجارب العلمية، أراد أن يجعل الأدب والبلاغة إحدى هذه التجارب، ليتوصل بها إلى الحكم على الأفراد والمجتمع - كما أراد قبلَه «سنت بوف» أن يجعل دراسة البلاغة كتاريخ طبعى للأفكار والعقول - ولأن هذه الحوادث والأعمال التى تمرُّ فى المجتمع وتملأ البلاغات، هى التى يستمدُّ منها الكتاب والشعراء معلوماتهم وأفكارهم، قال تين: «... يجب أن يكون أساسُ التاريخ «التحليل» العلميَّ للنفوس، وأن ما يفعله المؤرخُ لإظهار الحوادث الماضية وإيضاحها يفعله الكاتب والقصاص لإيضاح الحوادث الحاضرة... إذ ليس الضررُ فى الجرى وراء الأحلام فقط، أو

(1) فى الأصل: إلى البلد، وهو خطأ.

فى ترك النفس تسبح فى الخيالات، ولكنه أيضًا فيما ليس مُحَققًا، ولو كان محتمل الوقوع، لأنَّ المخَّ خُلِق لحفظ الحقائق، كما أن البصر خُلق لإدراك المبصرات إدراكًا واضحًا. ومتى اهتمت العقول بغير الحقائق، دَبَّتْ فيها الأمراضُ دبيبًا، كالعين تضطربُ عند اضطراب الأشياء التى تراها. فالحقائق هى سلامة العقول».

وبناءً على هذا المذهب لم يعتقد تين بغير أثر الحواس، وعنده أن كل موجود عبارة عن جزء من سلسلة حركات وإحساسات.

هذه الطريقة العلمية البحتة، المبنية على المشاهدات والتجارب، هى التى بنى عليها تين مذهبَه فى نقد الأدب والبلاغة، لأن كل نقد عنده عبارة عن ملاحظات نفسية (بسكلوجية) علمية. إذ البلاغةُ أثرُ الاجتماع، ونتيجة الأسباب الثلاثة التى ذكرناها، أى أن الأدب والبلاغة على رأى تين، نتيجة لازمة لتلك الأسباب الثلاثة التى هى الجنس والبيئة والزمن. فكان من غرض تين أن يؤسِّس مذهبَه فى النقد الأدبى على قواعد ثابتة، ويجعلَه علمًا من العلوم، وأراد أن يبنيه على الأسباب الطبعية والاجتماعية الثابتة، ويحكم على ذلك بناءً على ما فى الاجتماع، إذ لا يمكن فى نظره معرفةُ الإنسان إلا بمعرفة هذه الأسباب الثلاثة. ولم يكن غرض تين أن يقرأ الكتب لنفسها، بل كانت دراسة الكتب لديه وسيلة لمعرفة أحوال الأمم، فهى بمثابة مقياس «لجسِّ نبض» الأمم والشعوب[1].

لا شك أن الإنسان ثمرة البيئة والزمن والجنس. ولكن هذه أسبابٌ عامةٌ، يندمج فيها كثيرٌ من الأسباب الأخرى، وليست وحدها تؤثر فى نفس الشخص

(١) وهذا خلاف مذهب «سنت بوف» الذى كان من غرضه أن يعرف أمزجة الأشخاص وخواصهم الذاتية من كتاباتهم.

وتربيته. هنالك حوادثُ خاصةٌ، وأحوالٌ نفسيةٌ، واستعدادات فطرية، وأمراض عقلية وعصبية. وهناك قوةٌ وضعفٌ فى الجسم والعقل، وفى التصور والخيال. وهناك أحوال كثيرة لا تُعرفُ إلا بدراسة الشخص نفسه منفردًا، أو بعيدًا عن كل المؤثرات العامة الأخرى. كل ذلك يجب اعتبارهُ والرجوع إليه فى «تحليل» نفوس الأشخاص وآثارهم العقلية والكتابية. وإنما مثلُ مَنْ يحكم على الشخص بمجموع ما يحيط به وباندماجه مع غيره، كمثل الطبيب، يمتحن الجسم كله ليتوصلَ بذلك إلى الحكم على عضو خاص، بدون نظرٍ إلى العوارض الخاصة بذلك العضو. نجدُ فى الأمة الواحدة، وفى البلد الواحد، وفى الأسرة الواحدة وفى البيت الواحد، عقولاً مختلفة وأفكارًا مختلفة، وأميالاً وأهواءً مختلفة، فكيف نفسرُ ذلك على طريقة تين؟ الاختلافات الظاهرة فى الخلق بين أخوين من طولٍ وقصرٍ، وبياضٍ وسُمرةٍ، ونحافةٍ وبدانةٍ، واعتدالٍ واعوجاجٍ، تُوجدُ بنفسها فى الأخلاق من حمقٍ ورزانةٍ، وحلمٍ وطيشٍ. وتوجد فى أثر العقول والأفكار، من ذكاءٍ وغباوةٍ، وقوةٍ فى الإدراك، وضعفٍ فى التصور. ومن هنا كانت الاختلافات العظيمة بين الأفراد فى الحكم والإدراك والمبادئ والعقائد وغيرها. الحقُّ واحدٌ لا يتغير، ولكنّ الخلاف فى طرق الإدراك، وفى النفوس واستعدادها لقبوله، فلا بد من مراعاة الأسباب الخاصة فى معرفة الشخص، أكثر من الأسباب العامة فى تكوين نفسه وإدراك حقيقتها.

من أجل ذلك يمكنُ أن تُعتبرَ مباحث تين كمقدمات عامة لمعرفة الأشخاص، كما لاحظ ذلك أحد النقاد، وقال: إن هذه الطريقةَ واضحةٌ فى تفسير الأحوال العامة، كالحكم على شعب أو أمة بأجمعها، كما فعل تين فى كتابه «تاريخ بلاغة الإنكليز» إذ يصحُّ أنْ يوجد فى هذا الكتاب أدلةٌ صحيحةٌ واضحةٌ فى الحكم على الجنس السكسونى ومميزاته. ولكنا إذا رجعنا إليه وهو يبحث أو يدرس أفرادًا خاصة، وجدنا أن الأوصاف التى

استنتجها قد[1] يصحُّ أن تنطبق على غيرها من جنس آخر وبيئة أخرى.

هذه الطريقة فى النقد هى نتيجة فلسفة تين الإيجابية، ونتيجة أفكارِه المذهبية، المبنيةِ على مذهب علمى ثابت، وقواعد ثابتة. وهى نتيجة انتشار مذهب أوغست كونت وأتباعه. فمذهب تين الأدبى هو أثر مذهبه العلمى الفلسفى، مبنىٌّ على صلة الأدب بالفلسفة والعلوم، وعلى تسرُّب المبادئ العلمية إلى الأدب والبلاغة، وأن البلاغةَ أثرٌ من آثار العلوم، ليست عبارةً عن خيالاتٍ وتشبيهاتٍ فقط، بل هى مجموع أفكار الإنسان ونتائج العقول والقرائح.

ولو أردنا أن نشرحَ مذهب تين بتفصيلٍ أوسعَ لطال بنا البحث، وربما عاد علينا ذلك بالملل، لأنَّ الرجلَ غيرُ معروف عندنا، ولأننا لم نتعود اندماج الأدب فى الفلسفة، ولأن مذهبه مذهب علمى جاف لا يسوغ لنا قبوله.



(1) زيادة يتطلبها السياق.

البيئة وأثرها فى العقول

يستمد الإنسانُ تصوراتِه، وتتربَّى إدراكاته على حسب ما يراه ويحيطُ به من المشاهدات والمعقولات. وعلى قدر بلوغ ذلك من نفسه، واستيلائه على حواسه، تكونُ درجةُ الإدراك لديه. فإذا كانت المشاهداتُ كثيرةً مختلفةً، كانت قوة الموازنة وحبُّ الاستطلاع والرغبةُ فى البحث أعظمَ وأدعى إلى نمو العقل والإدراك، وكبرت فى نفسه ملكةُ التمييزِ بين الأشياء، وصار ذلك شبه خلق له، فيصبح وقد تربَّى على نوع خاصٍّ من الذكاءِ والملاحظةِ، وتشكلت نفسهُ وإدراكاته ومعلوماته بهذا الشكل الخاص، الذى ينبئ عن حياته العامة التى كانت له فى هذه البيئة الخاصة. وكانت تصوراتهُ وتشبيهاتهُ مأخوذةً عن ذلك، وأفكارُه ومعقولاتهُ صورةً من الاجتماع الذى عاش فيه، وأثرًا من آثار تلك البيئة. وباختلاف البيئة يكون اختلاف الناس فى عقولهم وإدراكاتهم وتربيتهم: فليس مَنْ يعيش بين العلماء كمن يعيش بين الجهلاء، ولا مَنْ نشأ فى بيت كريم كمنْ نشأ بين السوقة والسفلة.

لذلك كان من عمل الناقد، أن ينظر إلى هذه الأسباب ليتمكنَ من الحكم على آراء الكتاب والمفكرين حكمًا صحيحًا، وليعرفَ أسبابَ المؤثرات الفعالة. فالذى عرَّف البلاغةَ «بأنها ما بلغَ بكَ إلى الجنةِ وعدلَ بك عن النار»، كان متأثرًا بالبيئة الاجتماعية الدينية التى عاش فيها. فلا يصحُّ أن يؤخذ هذا التعريف كما هو، وإلا ما هى الصلة بين البلاغة وبين الجنة والنار؟، والذى قال: «إن دراسة الأدب بأجمعه من تاريخ وفنونٍ، ومن شعرٍ ونثرٍ، إنما هى وسيلةٌ لفهم كتاب الله تعالى» لا يصحُّ أن يعدَّ من الأدباء، لأن أديبًا من الأدباء الذين يفهمون

الأدب، ويقولون إنه صورةُ النفوس والعقول، وحالةٌ من أحوال الاجتماع، لا يقول ذلك. وإنما هذه نتيجة التربية العقلية عند فقهاء المسلمين، الذين اشتغلوا بالأدب وجمعِه، وعنُوا به من أجل ذلك، ونشروا هذا الرأى وأشاعوا هذه الفكرة، فأخذها الناسُ عنهم كما هى بدون بحثٍ ولا نقدٍ. وكان يمكن الرجوع إلى الأدب وبلاغة العرب لفهم ما فى كتاب الله تعالى، بدون أن يكون ذلك الغرض الفذُّ من دراستها. ولكن أدباءنا - وأكثرهم من الفقهاء - صرفوا همتهم إلى الوجهة الدينية فقط. هذا أثر للبيئة الاجتماعية، وأثر اتجاه العقول والأفكار اتجاهًا خاصًا، وهذا يفسر معنى صلة هذه الأسباب بالأدب والنقد.

الإنسان كما قلنا ثمرة البيئة الطبعية والاجتماعية، والأدب والبلاغة من شعر ونثر ومن كتاباتٍ اجتماعيةٍ وفلسفيةٍ وغيرها - من أثر العقول والقرائح - ثمرةٌ من ثمار الإنسانية، ونتيجة تربية العقول والنفوس. فإذا كانت الأمة فى مبدأ تربيتها العقلية وأول نشأتها كالطفل، لا يعرف إلا ما يقع عليه نظره، ولا يدرك إلا ما يحيط به، أصبحت معلوماتُها منحصرةً فى ذلك،وخيالاتُها مقصورةً على ما ترى وتسمع حولها. فإن لم تكنْ محبةً للبحث والتنقيب، ولا راغبةً فى الاستطلاع، بقيت فى هذا النوع من التربية الأولية. وبعضُ الأمم يموت ويعيش وهو فى شباب الحياة وطفولة التربية، لأن البيئة الاجتماعية لم تدفعه إلى حب الاستطلاع، ولم تولد فيه البحثَ فى معرفة الجمال وفهمه.

والعربُ فى عيشتهم وحياتهم البدوية الصرفة، لم يخرجوا عن الدائرة التى وضعتهم فيها طبيعةُ بلادِهم، ولم يروا غيرَ هذه الصحراء الواسعة وما توحيه إلى النفوس من العظمة والهيبة، والغموض الذى تضلُّ فيه الظنونُ، ثم هذا البسط «اللا نهائى» الذى يحمل على الظنِّ بأن الحياة لا تتغير، وكأن الإنسان يُخْلقُ ويموت وهو على حال واحدة من العيش، وأن هذه الحياة البدوية

الساذجة هى كل شئ، وأن الشجاعة والكرم والمروءة هى كل فضيلة، وكأنه ليس وراء ذلك من فخر، وكأنَّ العصبيةَ والإغارةَ على الأعداء والانتصار عليهم هى كل ما يفهم من معنى الشجاعة، وأنَّ العربىَّ فى حريته واستقلاله أفضلُ إنسانٍ وأكرمُ نفس وأرقى مخلوق. كذلك تكوّنت خيالات العربى على ما يرى وما يحيط به من حيوانٍ ونباتٍ. ولم يكن لديه من الفرصة ما يمكِّنه من معرفة أحوال الأمم الأخرى، فنشأ قانعًا بما لديه، راضيًا بحالته. لأنه ظنَّها أفضلَ وأكملَ من غيرها. فلم يرغب فى تغيير حالته الاجتماعية، ولم يأخذ عن غيره، لأن ذلك لم يكن متيسرًا له فى حالته الأولى. ولأن الحاجة لم تحمله على ذلك، لاقتناعه بما لديه من كل شئ حتى فى العلوم والمعارف، ولأنه كان يرى سعادته فى هذه الحال. والإنسان إن لم تدفعه الحاجة لا يميل إلى العمل، ولا يحب التعب. كلُّ ذلك أثر البيئة الطبعية والاجتماعية عند العرب. وهى بنفسها التى نراها فى بلاغاتهم وأشعارهم. فقد امتلأت خيالاتهم بما كان يحيط بهم، ولم تتعدَّ أفكارُهم البيئةَ التى كانوا يعيشون فيها. فكان إذا وصف أو شبَّه أحدُهم شيئًا أخذ خياله وفكره مما يحيط به، وذكره على سذاجته، لأنه كان يميل فى الافتنان والصناعة إلى إلهاماتِه، وما توحى إليه فطرتُه، فكانت السذاجةُ تظهر فى كل شئ من كلامٍ وشعرٍ وخيالٍ. ومع أن هذه السذاجةُ البدوية هى عيبُ الشعر العربى لأنَّ الحقائق «العريانة» كما يقولون ليست مقبولة لدى كل نفسٍ، ولا يتذوقها كلُّ إنسانٍ خصوصًا فى الشعر والبلاغة؛ إذ لا بد من الافتنان فى إظهار المعانى المقصودة، ولا بد أن يعترى المتفنِّنَ من الحيرة والشك فى الوصول إلى أغراضه ما يحملهُ على البحث والتنقيب حتى يصل إلى ما يقرب من الإتقان والكمال والإبداع، مع أن هذا هو عيب الشعر العربى البدوى، فهو أيضًا كلُّ ما فيه من الجمال. لأنَّ السذاجة الفطرية، أو الكلام المطبوع الذى تظهر فيه

طبيعة الإنسان كما هى، له نوع خاص من القبول والاستمراء. وقد تدعو هذه الحال إلى الإعجاب.

هذه السذاجة التى اكتسبها البدوىُّ من البيئة التى يعيش فيها هى روح الشعر العربى التى أكسبته هذه العذوبة وهذا الجمال اللذين لا يوجدان دائمًا فى الشعر الحضرى. لأنَّ إطلاق العربى لنفسه العنانَ، يقول كما توحى إليه فطرته، ويُملى عليه ضميره، من السذاجة المقبولة المحبوبة السائغة على النفوس، هو السرُّ فى حياة هذه البلاغة ومظهر جمالها[1].

---

(١) مما يصحُّ أنْ يكون دليلاً على أثر البيئة أنه قدمَ أحد شعراء البادية على أمير من أمراء الحواضر فمدح الأمير بقوله:

أنـتِ كالـدَّلـو لا عَـدِمْـنـاك دلـوًا	مـن كثيـرِ العطا، قـلـيـلِ الـذنـوب
أنتِ كالكلـبِ فى الحفـاظِ على الودِّ	وكـالتيـسِ فى قِـراعِ الحـــروب(*)

فهمَّ بعض أعوان الأمير بقتله، فقال الأمير: خَلِّ عنه فذلك ما وصل إليه علمه ومشهوده، ولقد توسمت فيه الذكاء فليُقم بيننا زمنًا وقد لا نعدم منه شاعرًا مجيدًا. فما أقام بضع سنين فى سعة عيش وبسطة حال حتى قال الشعرَ الرقيق الآخذ بمجامع القلوب وهو فى زعم بعضهم صاحب الأبيات التالية:

يـا مـنْ حـوى وردَ الريـاض بخـدِّه	وحكـى قـضيـبَ الخيـزرانِ بقـدِّهِ
دعْ عنـك ذا السـيفَ الذى جرَّدتَـه	عينـاك أمضـى مـن مضـاربِ حدِّهِ
كـلُّ السـيوفِ قـواطـعٌ إنْ جُـرِّدتْ	وحسـامُ لحظـكِ قـاطعٌ فى غمـدهِ
إن رُمـتَ تقتـلُنـى فـأنـتَ مُخَـيَّرٌ	مَـنْ ذا يعـارضُ سـيدًا فى عبـدهِ

هذا أثر البيئة فى النفس والخيال، والشعر العربى الجاهلى كله مُعَطَّرٌ بأثر الصحراء وما بها. وهل أدَلُّ على ذلك من قول امرئ القيس:

تَصُدُّ وتُبدى عن أسِيلٍ وتتَّقـى	بنـاظـرةٍ من وحشِ وَجرةَ مُطْـفلِ
وجِيـدٍ كجِيـدِ الرئـمِ ليس بفاحشٍ	إذا هــى نَصَّــتـه ولا بُمَـعـطَّـلِ
وكشـحٍ لَطيـفٍ كـالجديلِ مُخَصَّرٍ	وسـاقٍ كأنبـوبِ السَّقِىِّ المـذلَّلِ
وتـعطـو برَخْـصٍ غيـرِ شَـثْنٍ كأنهُ	أسـاريـعُ ظبـىٍ أو مَساويكُ اسْحَلِ
كِبِكْـرِ مقـانـاةِ البيـاضَ بِصُـفْـرةٍ	غَـذاهـا نَميرُ الماءِ غيرُ المحلَّلِ(1)

---

(1) ديوان على بن الجهم، تحقيق خليل مردم، مطبوعات المجمع العلمى العربى بدمشق، ١٩٤٩م، ص١١٧، والبيتان فيه على النحو التالى:

أنـتَ كالكـلـب فى حفـاظـك للـوُدِّ	وكـالتيـــس فى قِـراع الخطـــوب
أنـــت كـالـدلـو لا عَــدِمْــنـاك دلوًا	مـن كبـار الـدِّلاَ كثيـرَ الـذَّنـــوب

--

فانظر هذه التشبيهات وأثر البيئة فيها وما رسمته فى نفس الشعراء، مثل ما قال بعضهم وقد حلق رأسه:

فأصبحَ رأسى كالصُّخيرةِ أشرفتْ   عليها عِقابٌ ثم طارَ عِقابُها

وقالوا: إن هذا البيت من المعانى المحدثة المقبولة لدى الأفكار والعقول. فالحال السياسية، والحال الاجتماعية، والحال الفكرية لها أثر عظيم فى البلاغات والأدب، لأنها سائرة وراء الاجتماع «حذو النعل بالنعل» كما يقول المثل العربى. وقد ظهر بعض هذه الآثار فى الشعر العربى، لأن الشعر هو كل الأدب العربى، أو هو مجموع الصورة العامة لبلاغة العرب ولحركات أفكارهم، والبيئة الاجتماعية أقلُّ أثرًا وظهورًا من البيئة الطبعية فيه، بدليل أن الاجتماع تغير تغيرًا عظيمًا، وتناوبته الممالكُ والدولُ، والشعر العربى لم يتغير فى جملته ولم تعتوره أطوارُ الاجتماع. بل كان الشاعر الحديث يسطو على المعنى القديم فيصقله فى قالبٍ جديدٍ من الألفاظ، ويكسوه ثوبًا آخر ليُنسبَ إليه. ونحن لا نرى هذا أثرًا للاجتماع، وإنما هو ضربٌ من رقى الخيال، لأنه لا يدلُّ على حالة الاجتماع السياسية، ولا على أى نوع من حياة الأمة. وكان من الممكن أن نرى تقلباتِ الدول والحوادث الكثيرة التى ملأت تاريخ المسلمين ظاهرةً فى بلاغاتهم. ولكنا لم نر فى بلاغات العرب أصدقَ وأدلَّ على الاجتماع من الشعر الجاهلى، لأن الشعر إذ ذاك كان بمثابة الحديثِ والمسامراتِ اليومية والكلام الاعتيادى. وفى مدة الأمويين كان يدلُّ على شىء من الحالة الاجتماعية دلالةً إجماليةً، وكان أثر البيئة الاجتماعية ظاهرًا بعضَ الشىء فى المدح والذم بينَ الشعراء، وفى قصائدهم إلى خلفاء بنى أمية. ولم يكن دالاً تمام الدلالة على الحياة، لأن هذه كانت مناقشاتٍ شخصيةً لأهواء شخصية. وكان

== ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة دار المعارف، ١٩٥٨م، ص-ص١٦-١٧، والبيت الأخير عند ضيف ليس هذا موضعه فى الديوان.

أكثر ذلك ناشئًا من ميل الشعراء إلى التكسب، ولم يكن فى الشعراء، أو لم يكد يوجد بينهم من كان ذا أغراض اجتماعية ترمى إلى إصلاح الاجتماع. أو إلى تربيةِ الأفكار وتهذيبها. وكلُّ ما كان من الصدق فى نفوس الشعراء كان عبارة عن عواطف نفسيةٍ، يرجع أكثرها إلى شىء من العقائد الدينية، أو إلى تأييد مذهب سياسى وكراهة إحدى البيوتات الحاكمة. كما مدح الفرزدق زينَ العابدين فى قصيدته المعروفة، عندما تظاهر بعدم معرفته هشام بن عبدالملك، لِما رأى من إقبال الناس على علىِّ بن الحسين فقال: «مَنْ هذا الشابُ الذى تبرق أسرة وجهه كأنه مرآة صينية تتراءى فيها عذارى الحى وجوهها؟» فقال الفرزدق: «هذا الذى تعرف البطحاءُ وطأته» إلخ القصيدة. ومع ذلك فقد كان الشعر مدة الأمويين أقرب إلى الجد منه إلى التسلية والمجون. وكانت لا تزال الصبغة العربية ظاهرةً فيه وفى مجموع أوصافه: من الصراحة، وحرية القول، وعزة النفس، وغيرها من الأخلاق العربية.

أما فى زمن العباسيين فقد ظهر أثر البيئة فى نوعٍ خاصٌ من الشعر، لأن بيئة خاصة أثَّرَتْ فى الشعر: وهى بيئة المجون واللهو والطرب. وأشهر شعراء هذا العصر كانوا من هؤلاء، كأبى نواس، وبشار، وابن الضحاك، وغيرهم ممّن أكثروا من وصف الغلمان والخمر ومجالس اللهو. وكانت هذه حالُ البلاغةِ فى العصر الأول العباسى، مما لايكاد يخرج عن التسلية والمجون. وكانت مجالس الخلفاءِ والأمراء غاصّةً بالغناء والمغنيين، وكانت الأشعار التى تُغَنَّى لا تخرج عن وصف الحب والغرام والخمر، وكانت المجامعُ فى ذلك العصر أشبهَ بالجنان ونعيمها. وشجَّع الخلفاءُ والأمراءُ الشعراءَ على ذلك، فانكبَّ هؤلاء على هذا النوع من الشعر الوجدانى، وانتشر الغناء، وكانت مجالسه حافلةً بالأدباء والشعراء، (تُشبه المجتمعاتِ التمثيليةَ عندنا اليوم). ولم يؤثر انتشارُ الفلسفة فى الشعر إلا فى أواخر الدولة العباسية عند مِثل المتنبى وأبى العلاء، أى عندما

أخذت العقولُ تنضج وترقى، وترى وتفهم من الأدب غير ما كان يراه ويفهمه الأولون. غير أن هذا العصر لم يطل، ولم تكد تظهر فيه المواهب العربية وأثر الإسلام فى الرقى، حتى وقفت حركة العلم والأدب، وهزمت العجميةُ العربيةَ بسيلها الجارف، فوقفت حركة العقول والأفكار.

أما أبو نواس وأمثاله فكانوا شعراء وجدانيين، وخلعاء متهتكين، لم يهتموا بحالة الاجتماع، ولم يكن عندهم من التربية والتعليم ما يساعدهم على ذلك، ولم تدفعهم البيئة إلى هذا النوع من الشعر(١).

ولم يفهم الناس هذا الضرب من الأدب الاجتماعى. وكان إذا أراد أحدهم أن يقول شيئًا من ذلك أو ما يقرب منه أفصح إفصاحًا، وبثَّ الموعظة على أنها موعظة ونصيحة. ولو أنه فكر فى وضع أفكاره ونصائحه فى قصة لكانت أوقَع وأشدَّ فعلاً فى النفس من قصِّ الكلام قصًّا وسرده سردًا. ولكن العقول لم تكن نضجت بعدُ، ولم يصل الأدب إلى الحالة التى كانت تُلهم الشعراءَ نوعًا جديدًا فى الكلام والصناعة. على أن بها من جمال القول ومتانته ما لو وضعه شاعرٌ عصرىٌّ فى قالبٍ قصصىٍّ لوصل إلى ما وصل إليه موليير وغيرهُ.

---

(١) ولم يخطر ببالِ أحدِهم أن يدعو الناسَ إلى الشعر الاجتماعى، ولا إلى الشعر التمثيلى، كما كانت الحال مدةَ لويس الرابع عشر فى فرنسا، فإنه وإن كان الغرضُ من التمثيل إذ ذاك التسليةَ والانشراحَ، فلم يغب عن الشعراء والكتاب أن يجيئوا فى أشعارهم وقصصهم بالعبرة ونقد الاجتماع، وكتبوا الكتابات النقدية الممتعة، وأتقنوا الصنعةَ، ولكن فى غير الألفاظ بل فى بثٍّ الأفكار وتأثيرها، كما فعل موليير فى قصصه الهزلية التى كان ينتقدُ فيها الاجتماعَ وما فيه من الرذائل. فقد كانت قصصهُ مُضْحكة سائغة خفيفة الروح، ومع ذلك كان بها من الحكم والمواعظ ونقد الاجتماع أكثر مما فيها من الهزل والسخرية. ولا تزالُ قصصُ موليير من أبدع القصص فى نوعها، ولا يزال لها شأن كبير فى الأدب؛ ذلك لأن كبار الكتاب كانوا من كبار المفكرين. وقد كانت سير بعضهم الشخصية لا تقل عما كان عليه أبو نواس وأمثاله؛ فإن حياة موليير المنزلية معروفة تكاد تفوقُ فى المجون والهزل ما كان عليه بعض شعراء العباسيين. ولكن موليير كان شاعرًا اجتماعيًا وكاتبًا خلقيًا برع فى نوع من الهزل النقدى الاجتماعى.

خواص الأجناس البشرية وأثرها فى العقول

العوارضُ المختلفة التى تظهر فى الأشخاص، وتميز بعضها من بعض، أكثرها ناشئٌ من اختلاف الأجناس، فإنَّ لكل جنسٍ أوصافًا عامةً تدلُّ عليه، ومدنيةً خاصةً تميزه من سواه فى طرق الفهم والإدراك. وإذا كانت أفراد الجنس الواحد تختلفُ بعض الاختلاف فى شىء من الصفات الخاصة، فإنها تتفق فى الأوصاف العامة. فالجنسُ الآرى، مثلاً، الذى منه سكان أوروبا يختلفُ أفرادُه بعضهم[1] عن بعض اختلافاتٍ بينةً فى مجموع مدنياتها، ولكنها تتفق فى الأمور العامة، كالنوع الجرمانى الذى منه أكثرُ أمم النمسا، وممالك ألمانيا، ومعظم أهل أوروبا الوسطى. فإن هؤلاء من الجنس الآرى، ولكنّ بينهم بعضَ الاختلافات فى تكوين مدنياتهم. والنوعُ اللاتينى فى جملته يميلُ إلى الرقَّةِ، ولينِ الأخلاق، ودقّةِ الفهم فى الفنون الجميلة، ويحبُّ الحريةَ فى كل شىء، ولا يرغبُ كثيراً فى التقيد بالقوانين والقواعد، حتى فى العلوم، حسّاسٌ، كثيرُ الخيالِ، خفيفُ الروح، يميل إلى المجون، وله صبغةٌ خاصة فى الفنون كالموسيقى والتصوير، فإنها عند الإيطاليين والفرنسويين أدقُّ وأخفُّ على النفس منها عند الجرمانيين، وهى أمتنُ وأبرعُ فى الصناعة، وأضخمُ عند الجرمانيين منها عند جيرانهم.

هذا مَثلٌ ضربناه، ومِثلُ ذلك يُقال فى المباحث العلمية والأدبية، فإن الطريقة الجرمانية تميلُ إلى القواعد والقوانين فى كل شىء، لأن الفكرَ الألمانى

---

(1) فى الأصل بعضها، وهو خطأ.

قاعدى، أى ميّالٌ إلى القوانين، وإلى بناء كل شىء على قاعدة، يرغب فى أن تكون الفنون كالعلوم ذاتَ قواعد ثابتة لا تتغير. والطريقةُ العلمية فى دراسة البلاغة ظهرت أولاً فى ألمانيا. و«تين» و«رينان» وغيرهم من رؤساء الحركة الإيجابية والطرق العلمية فى البحث أخذوا ذلك عن الألمانيين. هذه الفروقات نجدها أوضحَ وأكبرَ منها بين الأجناس. وقد أثبتَ العلماءُ والباحثون أنَّ بين الأجناس وبين أفرادها فروقًا ماديةً فى تركيب الأجسام، وفروقًا عقلية فى كيفية الإدراك والتصور، فإن خصوبةَ العقول عند بعض الأجناس أكثرُ منها فى غيرها[1].

فقد قالوا: إن الأمم التى هى أسبقُ من غيرها فى مضمار المدنية واكتسابها، والتى يظهر فيها التقدمُ والانتقالُ أسرعَ مما يظهر فى غيرها، تكونُ أعرقَ فى الحضارة. ومن هنا يظهر أن فى الأمم مَنْ هو أرقى من غيره، ومَنْ هو أحطُّ من سواه؛ ففى بعض الأمم أو فى بعض الأجناس نجد «الإنسانيةَ» ومعناها أكثر منها فى غيرها؛ أى نجدُ ما يميز الإنسان من عقلٍ وذكاءٍ واستعدادٍ للرقى وميلٍ إلى العلوم والفنون والأدب أظهرَ. على حين أننا نجد الوقوفَ والخمول وعدمَ الاهتمام بالتربية فى جنس آخر[2].

(١) لاحظ الدكتور «جوستاف ليبون» أنه لو أُخذ ألفا نفسٍ أوروبى مصادفةً بدون اختيار، وألفا هندىٍّ أيضًا، وُجد أن خمسًا وتسعين وتسعمائةَ من الأوروبيين أقلُّ فى استعدادهم الفطرى من الهنود. ولكن لوحظ أنه يوجد بين الأوروبيين أنفسِهم واحدٌ أو أكثر من أصحاب القرائح والذكاءِ العظيم، الذين لا يوجد مثلُهم فى الهنود. ومعنى هذا أن الفروق التى توجد بينَ الأجناس لا تَوزن بالمتوسط فى المجموع، بل فى أن الجنسَ الأقلَّ ارتقاءً لا يحتوى على أفرادٍ كثيرين ممتازين من غيرهم فى الذكاء، ولو كان المجموعُ فى نفسه أرقى من مجموع آخر، فإنَّ الميزة تكون بنسبة النابغين.

(٢) قالوا: أكثر ما تكون هذه الفروق واضحةً بين الجنس الأسود والجنس الأبيض. ولكن هذه الاختلافات ليست أصليةً فى الإنسان ولا فجائيةً تحدث فى طبيعته، بل الأزمان والأقاليم هى التى كوَّنت الإنسانَ وأثرت فيه وأوجدتْ هذه الفروقَ (كما أدرك ذلك ابن خلدون وله الفضل فى إدراك هذه الفكرة العلمية). وقد امتد هذا الاختلاف وانتشر فى الأجناس ونما بالتوارث ومرور الزمن وغير الخلق والخُلُق وما يتبعُ ذلك. قال الباحثون: إن مخَّ الأوروبى يزن نحو ١٥٣٤ جرامًا ومخَّ الإفريقى ==

هذا الاختلافُ الأصلى فى الأجناس سببُ الاختلاف فى العقول والتصورات والإدراكات، أو أنه دليلٌ على تغيير النفوس واختلاف إدراكاتها. وكل هذا يظهر فى اللغة وتكوينها.

قال تين فى مقدمة كتابه «تاريخ بلاغة الإنكليز»: «إذا كان تصوُّرُ الأمة للأشياء تصورًا جافًّا، كانت اللغةُ ضربًا من الرموز أو ما يقرب من ذلك، وكان الدين عبارةً عن عقيدة ساذجة، والشعر خيالاً «بسيطًا»، وكانت الفلسفةُ أشبهَ بشىءٍ من النصائح والمواعظ والعلومُ مسائلَ مجموعةً مرصوفةً. وهذا يدلُّ على جفاء العقول وجمود الأفكار على ما تقرأ وتسمع: والأمةُ الصينية هى مثال ذلك. فإذا كان الإدراكُ العام مرنًا، يشبه أن يكون خيالاً شعريًّا، كانت اللغةُ أشبهَ بالشعر والقصص، سهلةً لينةً، يكاد يدلُّ كل لفظ منها على نَفْسٍ أو على إنسانٍ لمرونتها وعذوبتها، وكان فى الدين والشعر شئٌ كثيرٌ من العظمة والجلال، وانتشرت الأفكارُ الفلسفية انتشارًا عظيمًا. وعلى حسب ذلك يكون إدراكُ الجمال، ودقة الفهم، وسعى العقول وراء الكمال فى تحقيق ما تريد[1].

== يزن ١٣٧١ جرامًا ومخ الاسترالى يزن ١٢٢٨ جرامًا. وذكروا غير ذلك من الأوصاف مما يهمُّ مَنْ يدرسُ علم الأعضاء ووظائفها. وقالوا من أخلاق الزنوج الشهواتُ الحادةُ والميل إلى التقليد الأعمى والخوف من العزلة والنقص فى قوة الاختراع، والميل إلى عدم النظام الذى ظهر عندهم فى الغناء والرقص، ثم إنهم يُخدَعُون بالظواهر ويحبُّون الزينة والألوان التى تبهر الأبصار. وعلى الجملة فالزنجىُّ إنسانٌ شهوىٌّ ميّالٌ للسرور، ثرثارٌ، لا يعرفُ الرزانةَ، ولا يفكرُ فى المستقبل، كسلانُ خملٌ. وقالوا: إنه رغم ما فى الجنس الأسود من المزايا الإنسانية، فإنه لا يعرف عنه أثر أدبى، ولا شىء من علامات التمدين.

(١) وقد وازن رنان فى كتابه «تاريخ اللغات السامية» بين الجنس السامى والجنس الآرى. وقال: «إن الأمم السامية كلّها على اختلاف نزعاتها أممٌ قصيرةُ الخيال، جافةُ التصور، تدرك الأشياء إدراكًا أوليًا، ولا تتعمقُ فى بحثها، ولا تسترسل فى كشف الحقائق ومعرفتها، وتحكم على الأشياء لأول وهلةٍ، حكَم المعتقد الجازم بصحّةِ الشئ الذى أقنعته التجاريب والبراهين القطعية. خيالاتها محدودةٌ، وإدراكاتها محدودةٌ، ونظاماتها الاجتماعية معروفةٌ محدودة، لا تعرف التطورَ والانتقالَ، غيرُ قابلة للمرونة، وغيرُ أهل للتقدم، ليس فى نظاماتِ حكومتها ما يدلُّ على سعة الإدراك، ولا على أثر التفكير، وليس لها فى ==

إن مسألة الجنس، من حيث أثرها فى الأمم وعقولها، مسألةٌ غير مسلّم بها على إطلاقها. ولا يمكن أن يسلِّم بها إنسانٌ مفكرٌ تسليمًا مطلقًا، لأن مذهبَ الفيلسوف تين فى ذلك مذهب أصبح الآن متهمًا بالمبالغة وعدم التحقيق. ولأن الحوادث أثبتتْ لنا أن بعضَ الشعوب الصغيرة التى اتخذها أصحاب هذا المذهب برهانًا ودليلاً على نظرياتهم. ظهرت فيها قدرةٌ تكاد تضارع أهل الجنس الأبيض. والحوادثُ والأيام تبرهن على تأييد مذهب هؤلاء. والحقيقة أن السببَ فى هذا الاختلاف الذى نراه فى الأمم وتربيتها راجعٌ إلى البيئة والحوادث. ونضربُ لذلك مثلاً بحالة العرب قبل الإسلام وبعده: فقد كانوا فى جاهليتهم لا يعرفون غيرَ عيشتهم الساذجة وحياتهم الفطرية، ولا يدركون من أحوال الاجتماع غير شنِّ الغارات والحروب، وكان العربى ليس له إلا سيفُه ورمحه ومركبه، ولم يكن من طبيعة بلاده أن تحرِّكُ من فكره، أو توسّع من خياله. فنشأ ونشأت أفكارُه صورة صحيحة من البيئة التى كان يعيش فيها، ولم يعرف من العلوم والفلسفة إلا ما أوحتْ إليه نفسه وما دفعته الضرورةُ لمعرفته، ولم يتعلم من الفنون إلا جمالَ القول. وقد توارثَ ذلك عن آبائه وأجداده، وتعود هذا النوع من العيش، ومرت الأزمان والأيام وهو كذلك. فلم يكن له من الفرصة ما يمكنه من تغيير حاله، أو ما يدفعه إلى التقدم، أو ما يغير إدراكه وتصوره للحياة والاجتماع. ولبثَ على هذه الحال دهرًا طويلاً. ولما جاء الإسلام وانتشر، واختلط العربُ بغيرهم، أخذوا عنهم النظامات، وسنُّوا

--- عالم الأدب والفنون أثرٌ يذكَرُ بالنسبة لما تركته الأمم الأخرى، مما يدلُّ على مجدِها ومظاهر الرقى فى الاجتماع وفى باب الفنون». وقال: «إن الأمم السامية لا فلسفةَ لها ولا أثرَ للقوانين والنظامات عندها. وأن الشرائعَ التى أرشدت العالم ومحتْ منه ظُلُمَات الجهالة لا وجود لها عند الأمم السامية». وقال: «إن ذلك كله يُرَى فى بلاغاتهم. ربما كان شىءٌ من ذلك صحيحًا، وربما كانت الأمم السامية أقلَّ من غيرها أثرًا فى العلم والفلسفة والأدب والاجتماع. ولكن هل هذا يدل على أن ذلك جاءهم من أصلهم السامى؟» إن رينان يبالغ فى مثل هذه المباحث وكأنه عدو لدود للأمم السامية.

الشرائع والقوانين، واكتسبوا من الدين وتعاليمه ما غَيَّر حالتَهم الاجتماعية والسياسية واستفادوا من القرآن الحكيم فائدةً عظيمة، ونظموا الحكومات، وأسسوا الممالك والجيوش، وغير ذلك.

ولما احتكَّ الأمويون بالروم ومدنيتهم، أخذوا عنهم كثيراً من أُبَّهة الملك ونظام الحكومة. وكان لمعاوية بن أبى سفيان الجندُ والحشمُ، وتناسى العربُ خشونة البدو، واعتادوا الرفاهية والحضارة. كذلك كان الأمرُ فى الدولة العباسية: فقد اكتسب العربُ مدنيةَ الفرس وغيَّروا كثيراً من عاداتهم وأخلاقهم، وأنواع الفهم والإدراك ونظام العيش والحكومة والاجتماع. وتهيأت عقولُهم وأفكارُهم لقبول فلسفة اليونان ومدنيتهم العقلية والمادية. وظهر فيهم العلماءُ والفلاسفة والمؤرخون، مما لم يكن له أثرٌ قبلُ فى عربيتهم العرباء. وارتقت معارفُهم، وزادت معلوماتهم، ووسِعَتْ إدراكاتُهم كلَّ ما طرأ عليهم من الخارج. وبالجملة تغيرت خواصُّ جنسيتهم العامة، وأَشْبَهَ استعدادُهم استعدادَ الأمم الأخرى، ولم يمنعْهم جنسهم من الاندماج فى غيرهم والأخذ عنهم، ومشابهتهم بعضَ الشبه لهم. ولولا الدينُ وسلطانه وغَلَبتُه على نفوس المسلمين لاندمجوا اندماجًا كُليًّا فى غيرهم، ولتغيرت عقائدُهم وحالتُهم الاجتماعية تغيراً تامًّا. وعربُ الأندلس كانوا غيرَ عرب إفريقية، وهؤلاء كانوا غير سكان نجد والحجاز، على أنهم كلهم من جنسٍ واحدٍ وأصل واحد.

من أجل ذلك لا يصحُّ النظر إلى مسألة الجنس والأخذ بها على إطلاقها، لأن المؤثرَ الأصليَّ فى تكوين الجنس هو البيئة، إذ الجنسُ أو الأصلُ الواحد، معناه أنَّ جماعةً سكنوا مكانًا واحدًا، أو منطقةً واحدةً، تشابهوا فى كثير من العادات والأخلاق العامة وطُرق الفهم والإدراك، مما كوَّنته البيئةُ فى أخلاقهم واستعداداتهم على شكلٍ خاص. وجاءهم هذا التكوينُ بمرور الأزمان

واختلاف الأحقاب، فاندمجوا فى البيئة التى تربَّوْا فيها. فإن عوارضَ ومميزات الجنس الأسود مثلاً تحتاج إلى مئات من السنين لتتكون هذا التكوين الخاص الذى هو من طبيعة الأقاليم، ثم يتوارث بعضُ الأفرادِ عن بعضٍ ذلك، حتى تصبح هذه الأوصافُ صفةً لازمةً للسكان.

هذا هو الأصل فى مسألة الجنس. ونحن نرى أن الإنسان يمكنه أن يعيش فى اجتماعٍ غير اجتماعه الأصلى، فتختلف إدراكاتُه ومواهبه، لأن الإنسان حيوان مقلد أكثر منه ناطقًا. وعلى ذلك يجب أن تكون البيئة سابقةً للجنس لا العكس، إذ لأجل أن يتكون الجنس بأوصافه لا بد من أن يبقى الإنسانُ فى بيئةٍ خاصة مدة طويلة ليتشكل بشكلها. وليس الغرضُ من البيئةِ البيئةَ الجغرافيةَ فقط، بل ذلك يشمل البيئةَ الاجتماعيةَ أيضًا، فإن أثرَ الاجتماع فى الأفكار لا يقلُّ عن أثر الأقاليم فيها، إذ القسيسُ أو المتدينُ الذى تربَّى فى بيئة تربيةً دينيةً هو غير العالم الذى تربى فى بيئة علميةٍ. فلا يمكن قبولُ رأى تين على ظاهرِه من أن الجنسَ له أثرٌ خاصٌّ، بدون أن ننظرَ إلى أثر الأزمات والبيئات فى ذلك.

لا شكَّ فى أن الآدابَ السامية غير الآداب الآرية، وأن العقول والأفكار عند الساميين غيرها عند الآريين. ولكن أليس معنى ذلك أن تصورَ الساميِّ وتربيته وتعليمه غيرها عند الآرى؟ وهل ذلك غير أثر البيئة وتأثير الأقليم؟. فإذا كان الشعر العربى غير الشعر اليونانى مثلاً، فذلك لأنَّ حياةَ العربى حملته على هذا النوع من الخيال. وربما كانت هناك أسبابٌ تاريخية واجتماعية جعلته لا يتصور ولا يفهم إلا على هذا النحو. وربما لم يكن العربى فى حاجةٍ إلى أنواع الحكومات المنتظمة والقوانين المسنونة، لأنه كان يعيش عيشةَ ابن السبيل، ولو كان ذلك ضروريًّا لحفظ حياته ونظامها لحملته الضرورةُ على الفكر والاستنباط والابتكار لمثل هذه الأشياء.

وسواء أصحَّ مذهبُ تين أم لم يصح فى أثر الجنس فى الأمم، فمِمَّا لا نزاعَ فيه أننا نجد اختلافاتٍ ظاهرةً فى الأمم المختلفة من حيث العلومُ والمعارفُ، ومن حيث التصور والإدراك. وهذا كله يظهر فى آداب الأمم وبلاغاتها، لأن الأدبَ تابعٌ لكل هذه المؤثرات، فهو يتغير بتغيرها ويتشكل بأشكالها، لأنه صورة عامة من صور الأمم وحياتها. وذلك كلُّه تابعٌ لاختلاف الفِطَر وأسبابها فى الإنسان.



مذهب التدرج والانتقال
فى أنواع البلاغة

فرديناند برونتيير هو صاحب هذا المذهب[1]. ويجدر بنا أن نجمل آراءه ومذهبه فيما يأتى:

تربى برونتيير تربية علمية، وسارت أفكاره وآراؤه فى طريق علمى حتى فى مذهبه الأدبى وفى طريقته فى النقد. ولذلك لم يكن يميل إلا إلى الوضوح والصراحة، ولا يعجب إلا بالآراء السليمة الصحيحة. وعمل على إصلاح كثير من الأفكار السقيمة التى كانت منتشرة فى الآداب.

---

(١) فرديناند برونتيير (Ferdinand Brunetiére) هو صاحب مذهب التدرج والانتقال فى أنواع البلاغة (L'évolution des genres littéraires).

وُلد سنة ١٨٤٩م ومات سنة ١٩٠٧م، وهو من أكبر أدباء القرن التاسع عشر، تقلب فى مراكز العلم والأدب، وكان من أعضاء المجمع اللغوى الأدبى فى فرنسا، وأستاذ الأدب والبلاغة فى مدرسة المعلمين العالية، ورئيس تحرير مجلة العالمين الشهيرة.

تقلب فى هذه المناصب كلّها، ولم يمكنه الحصول على شئ من الشهادات العلمية غير الشهادة الثانوية. وخاب مرات فى إجـازة امتحان الليسانس، فعكف على القراءة والدرس. وكان يعرفُ اللغات القديمة والحديثة. فتوصل بفضـل ما كان لديه من الجلَد وحبِّ المطالعة، وفكره الثاقب وذكائه العظيم، وقوة إرادته وثقته بنفسه، إلى أن أصبح من علماء فرنسا وأدبائها وأكبر أئمة الأدب. وقادة الأفكار، بل صاحب مذهب الأطوار الأدبـية أو «مذهـب التـدرج والانتـقال»، وأثرَّ فى الحركة الفكرية فى فرنسا أثرًا عظيمًا، وكان من أصحاب العقول النادرة فى حب القراءة والميل إلى الاطلاع على كل شئ. فقد قرأ قراءة تامة وعرف معرفة تامة كل ما أنتجته عقولُ جميع الأمم فى القرن السادس عشر والقرن السابع عشر والقرن الثامن عشر، وقرأ الآداب القديمة وآداب القرون الوسطى، وقرأ كل ما ظهر فى عصره فكان أكثرَ الناس شرهًا فى الاطلاع.

وكان يقـول: «إن الأفكـارَ قـوةٌ ذاتُ أثـر، وإن البلاغـاتِ شيءٌ آخر غير نوع من التسلية واللهو»، وكان يرى أن البلاغة «الشخصية»، أى الكتابات التى منشؤها ميول الكتاب وأهواؤهم بدون نظر إلى المجتمع، ولا إلى النفوس العامة، ليست إلا ضربًا من الأهواء والشهوات النفسية. فإنها خطرٌ على الأخلاق وعلى البلاغة نفسها، ولأنها لا تمثل شيئًا من الحياة الاجتماعية العـامـة، التى هى حياةُ الآداب والبلاغـات، ولذلـك كـان ضـد مذهـب الوجدانيات (Romantisme). ولهذا أيضًا أحَبَّ أنْ لا يكون مذهبه فى النقد مذهبًا شخصيًّا، كى لا يحكمَ على الكتابات بذوقه الخاص، أو بما يُحدُثه فى نفسه أثرُ القراءة. بل أراد أن يضـع مذهبًا عامًّا للنـقد، مبنيًّا على أساس علمى وعلى الموازنة بالكتابات الشهـيرة. لا لأنهـا نمـوذجٌ ونظـامٌ فريدٌ، بل لأنها أمثلة تدلُّ على طرق الإتقـان فى الفكـر والصناعة. وكان لا يهمُّه من القراءة أن يعجبه ما يقرأ، بل صحة ما فيها من الأفكار والآراء والافتنان والصناعة، لكبار الكتاب. ثم يتساءل بعد ذلك: «هل للكاتب غرضٌ يرمى إليه؟ وهل من غرضه أن يهدى القراء إلى فضيلة من الفضائل»، لأنه لا يرى غرضًا جديرًا بالكتابة، ذا قيمة حقيقـة لأى نـوع مـن أنـواع البـلاغـة، إلا إذا كان يؤدى إلى نـوع مـن أنـواع التهـذيب، أو يُرشد إلى فكرةٍ نافعة فى الاجتماع. لذلك كـان يـحارب مذهـب القائليـن: إنه يلـزم النظـر إلى الفنون من حيث إنها فنون (L'art pour L'art)؛ لأنـه كـان يـرى أن الكتابة الأدبية يجب أن تترك فى نفس القارئ أثرًا نافعًا، وأن الحذَّاقَ وأصحاب الفنون لا يستحقون هذه الألقاب إلا إذا استعملوا الفنونَ وسيلةً تساعد على نمو «الإنسانية» فى الإنسان. وقسَّم الفنون إلى فنون عظيمة، وفنون حقيرة. فإن من الفنون ما ليس إلا ضربًا من اللهو واللعب والتسلية. وهى مع ذلك تأخذ

بالألباب وتسحر العقول بجمالها وبلاغتها، ومنها ما هو جديٌّ متينٌ ممتع[1].

أما طريقته فى النقد، فكان يرى أنه يجب الاهتمام بإظهار عيوب الكتّاب أو الشعراء قبل الاهتمام بإظهار محاسنهم؛ لأن العيوب هى ضربٌ من المحاسن فى نظر الكاتب أخطأ فى فهمها، فمن المفيد فى النقد تمييزُها من المحاسن الحقيقية؛ فالذى يتعمد إظهارَ عيوب الكُتَّاب هو فى الحقيقة يعمل على إظهار محاسن الكتابة، كما أنه يعمل على تجنب العيوب بإظهارها وشرح الوسائل والأسباب التى دعت إليها. وعلى ذلك فالنقد الذى من غرضه البحثُ عن عيوب الكاتب يقصد إلى إظهار قواعد البلاغة الصحيحة ومحاسن الكُتَّاب التى يجب اتباعها. هذا هو أصل طريقته فى النقد. وكان يعمل على تأييد فكرته ومذهِبه بعزم صادق؛ وحجة قوية، وصراحة نادرة. فقد كان من أكبر الرجال الذين خُصُّوا بقوة الجدل وحبِّ المخاصمة والمناقشة؛ ولذلك كثر أعدؤه ولم يكن له من الأصدقاء إلا تلاميذه وقليل من إخوانه.

وقد امتاز برونتيير ميزة خاصة بمذهبه الأدبى، وأصبح إمامًا ومخترعًا لمذهب علمى أدبى؛ فقد انتحل من مذهب دارون العلمى مذهب «التدرج والارتقاء» مذهبًا أدبيًّا هو مذهب «التدرج الأدبى». فقد رأى أن الأنواع الأدبية: من وجدانيات واجتماعيات وشعر ونثر تمثيلى، تنقسم إلى فصائل كما فى علم النبات والحيوان، وأنه يجرى عليها قانون التدرج والارتقاء الذى

---

(١) مثال ذلك: البلاغة الشخصية والبلاغة الاجتماعية؛ إذ البلاغة الشخصية - التى لا يجد فيها القارئُ غيرَ شخصية الكاتب - قليلة الفائدة؛ لأن الكاتب لا يهتم فيها إلا بأحواله الخاصة مما لا يفيد كلَّ إنسان ولا يؤثر فى كل نفس، وهذه فى نظره هى الآداب الحقيرة. أما الآداب العظيمة الاجتماعية فهى التى تُظهِر نصيب الكاتب مما اكتسبه من الأفكار الاجتماعية، أو على رأيه، هى التى تبين حظَّه من الإنسانية، الذى يتفق به مع غيره ويتذوقه سواه، وهى الآداب النافعة، وأصحابها يمقتون الشخصيات وأحوال النفوس الخاصة.

يجرى على الأنواع الحية سواء بسواء. ويرى أن لها أطوارًا تتخطاها كأطوار النبات والحيوان. فقال: «إن الأنواع الأدبية ككلٍّ شىء حيٍّ فى هذا الوجود، تولد لتموتَ ولتدركها الشيخوخةُ على حسب ما تلدُ وتنتجُ من المؤلفات النافعة الممتعة. ومثل ذلك مثل مَنْ ينسخ كتابًا على كتاب آخر، وينسخ من هذا كتابًا ثانيًا، ومن الثانى ثالثًا وهكذا، فتكون كلُّ نسخةٍ تابعةٍ لما قبلها مع شىء من التحريف إلى أن تكونَ النسخةُ الأخيرةُ كأنها غير الأولى، أو كأنها كتبها أحدُ تلاميذ المؤلف ولم يؤلفها أستاذٌ حاذقٌ». قال: «وهكذا تفنى الأنواع الأدبية، مهما حاول الكُتَّاب حفظَها وبلوغها إلى درجة الإتقان أو ما يقرب منه». ويقول: «كما أن العقولَ تتشابهُ فتتآلفُ، وتتناكرُ فتتخالفُ، كذلك المؤلفاتُ الأدبيةُ التى هى نتائجُ العقولِ، تكونُ أنواعًا قريبةً أو بعيدةً من بعضها. وإن هذه الأنواعَ لازمةٌ للمجموعات الأدبية، وإن لها حياةً خاصةً وصناعةً خاصةً بكل واحد منها، توجد وتتوالد فى الأفكار توالدًا ساذجًا أوليًا، ثم تتكوَّن ويتم تكوُّنها شيئًا فشيئًا، وتنمِى كما ينمى الحيوان والنبات، إلى أن تنضج، ثم تقف برهةً من الزمن حافظةً حياتها إلى أن تدركها الشيخوخة، ثم تتحول إلى نوع آخر فتحيا مرةً أخرى وهكذا...». وعنده أن تاريخ البلاغة عبارة عن تَتَبع هذه الأنواع فى جميع أطوارها وأعمارها، وفى جميع أدوار حياتها وتقلباتها. قال: «وهذا ما يحمل على الظنِّ بأن تاريخ البلاغة يمكن أن يكون علمًا من العلوم. وعلى هذا المذهب يمكن أن نفسر ما يعترى بعض الأنواع الأدبية من الوقوف والانحطاط، وما يدعوها إلى الظهور مرة أخرى (كما حصل فى الشعر الوجدانى فى فرنسا، فقد مرّ به نحو قرنين وهو فى حالة موتٍ ونزاع، ثم انتشر انتشارًا غريبًا وحيَى حياة أخرى فى أوائل القرن التاسع عشر بحالٍ لم تكن له فى حياته الأولى. وكاد يكونُ النوعَ الوحيد فى البلاغة الفرنسية. ومثل ذلك يقال

فى غيره من الأنواع). ومن الأمثلة على مذهبه: أن القصص الطويلة الموجودة الآن أصلها حكايات قصيرة جاءت من المحادثات ثم تكوّنت وكبرت شيئًا فشيئًا إلى أن أصبحت إلى ما هى عليه الآن، وتولّدت من ذلك أنواعٌ كثيرةٌ، وكان يتغلب فى كل زمن نوعٌ منها على غيره، ثم يظهر منه نوع آخر يمحو النوعَ الأولَ.

هذا المذهب هو القول بأن الأفكار الإنسانية والفنون جميعها مرتبةٌ ترتيبًا طبعيًا، فصائلَ فصائلَ، ومجموعاتٍ متحدةَ الجنس، كفصائل النبات والحيوان، وأنَّ لكلِّ مجموعةٍ قوانينَ ونظاماتٍ وسلسلةَ حياةٍ خاصةٍ تُولَدُ وتعيشُ وتموتُ، وأن هذه الأنواع إذا بلغت ذروَة مجدها تحولت إلى أنواعٍ أُخَر كما يتحول النبات والحيوان، أو وقفت برهةً من الزمن ثم عادت إليها حياتها... إذا تمّ بناء هذا المذهب كان من أعظم مذاهب النقد التى تساعد على دراسة تاريخ البلاغة وكشف مُخَبَّأ أنواع الكلام، وترتيبِ وتبويبِ ضروب الكتابات وجعْلها خاضعةً لقوانين عامةٍ كالأنواع الحية والمسائل العلمية. وعلى ذلك يصبح النقدُ الأدبىُّ علمًا من العلوم، لا فنًا من الفنون كما هو الآن. ولكن ذلك لم يتحقق بعد، وربما لن يتحققَ أبدًا، لأن الأدب فنٌّ لا علمٌ.

هذا المذهب العلمى البحت يخالفه وينازعه مذهبٌ آخر فى النقد، وهو مذهبُ التأثير والانفعال (Impressionisme) الذى من أئمته ودعاته «جول لمتر»، وهو من كبار الكتاب الحذَّاق والنقاد الشهيرين ومذهبه من أشهر المذاهب الأخيرة فى النقد لأن الرجل مات سنة ١٩١٤م.



مذهب التأثير والانفعال في النقد الأدبي

هذا مذهبٌ فى النقد يخالف المذاهب السابقة، لأنه مبنيٌّ على تأثر النفس وانفعالها بما يبقى فيها من أثر القراءة والدرس. فليس له أى صبغة علمية، ولا أى قاعدة يُبْنى عليها، بل مرجعه الميول النفسية والتأثيرات الشخصية، فهو نوع من اللذة العقلية التى يجدها القارئ فى الفنون، ويشعر بها عندما يراها أو يعثر عليها، فيما يقرأ من أساليب الكُتَّاب وأفكارهم، ولا سيما فى الصلة النفسية التى يجدها بينه وبين الكاتب أو الشاعر، فيظهر له أنها هى بنفسها ميولُه وأهواؤه. قال أحد أساطين هذا المذهب[1]: «عندما أُقلِّب آخرَ صفحةٍ من كتاب أقرؤه أشعرُ كأنى ثملٌ بما امتلأتْ به نفسى من الأثر بما قرأتُ، وأجدنى أحيانًا متأثرًا بانفعالات كثيرةٍ شديدةٍ محزنةٍ، فأجدُ قلبى مُفعمًا بنوعٍ من الشفقة المبهمة، وتارة أجدنى مضطربًا من شدة السرور، وكأنما يجرى ذلك فى لحمى ودمى»، هذا كلام جول لمتر (Jules Lemaitre)، لأن النقد عنده نوع من اللذة العقلية العلمية، فإن العواطف والإحساسات تتغذى بالمعلومات التى هى من وسائل تربية الشعور. وهو يرى أن الشعور من الأشياء النسبية التى تختلف باختلاف الأمزجةِ والأحوالِ. فلقد يقرأ الإنسانُ بعضَ المؤلفات،

---

(١) هو جول لمتر (Jules Lemaitre) زعيم مذهب التأثير والانفعال (Impressionisme)، وهو من الكُتَّاب البلغاء، والنقاد المعروفين فى فرنسا. مات سنة ١٩١٤م بعد أن كتب عدةَ كتبٍ تعدُّ من أحسن كتب النقد فى فرنسا. أشهرها سلسلة مقالات جُمعت فى نحو ثمانى مجلدات وسماها «المعاصرون» (les Contemporains) انتقد فيها الكُتَّاب على اختلاف نزعاتهم، بعبارات بليغة سلك فيها مسلكَ التأثير والانفعال الذى كان يحصل له عند الانتهاء من قراءة ما يقرأ.

ويعجب بها أول مرة، فإذا أعاد قراءتها لم يجد فى نفسه الإعجاب الأول. ذلك لأن الشعور يتغير دائمًا. فيلزم الإنسانَ ألّا يجرأ بالحكم على ما يقرأ حكمًا نهائيًا لا يقبل النقض، لأن كلّ رأىٍ فنىٍ لا يصحُ أن يكون حكمًا باتًا، إذ لا يدلُ على شىءٍ سوى تأثير وقتى، فإنه ميلٌ شخصىٌ قابلٌ للتغير، ويمكن أن يتجدد هذا التأثير فى نفس شخصٍ آخر غير القارئ، كما أنه ربما لا يعود مرةً أخرى عند شخص واحد فى قراءته كتابًا واحدًا.

وصاحب هذا المذهب لا يعنى إلا بما يجبُ من عقول الكتاب وآثارهم فى الكتابة، لأنه يقول: «إن القارئ إذا أراد أن يفهمَ الكاتبَ لا بد من حبِّه والميل إليه، فإن الذكاء والفهم ليسا إلا ضربًا من الرغبة والميل إلى الأشياء أو المعقولات، وذلك يساعد على فهم الفنون والافتتان فيها، ولكن كل إنسان يفهم ذلك على حسب فطرته وطبعه الشخصى». وحسب هذا المذهب أهميةً أنه يبحث عن مواضع الجمال لإظهار مواهب الكاتب وفهم قصده، وأنه يجعل فائدة النقد ليست أقل أثرًا من قراءة الكتب الممتعة، وقد يفوقُها أحيانًا فى الاستمراء، فقد يلذُ للناقد نقدُه، كما تلذُ له قراءة كتب الآداب المختلفة.

ومهما قيل من أن هذا مذهبُ مَنْ لا مذهبَ له فى النقد، فإنه رغم كل شىءٍ مبنىٌ على الاختيار الصحيح، والاستسلام إلى ذوق تربّى وتهذّب بالعلم. وربما تشابه مع المذاهب الأخرى من حيث الوصول إلى غايةٍ واحدةٍ: وهى توضيح وفهم أثر العقول والأفكار، لأنَّ أصحاب هذا المذهب يرون أن المذاهبَ النقدية هى أيضًا ميول شخصية واستسلام إلى الأذواق المقيدة تقييدًا صريحًا ببعض قواعد العلوم والفنون. كما يرى الآخرون أن طريقة أصحاب التأثير والانفعال مبنيةٌ على الاختيار الذى يرجع فى جملته إلى ذوقٍ تربّى تربيةً علميةً مبنيةً على أصول وقواعد، وتهذَّب بأنواع الفنون. نذكر هنا جملة من كلام جول

لمتر فى كتابه «المعاصرون» لنتعرفَ على رأيه من كلامه، ونقف على صورة من نوع هذا النقد المبنى على التأثير والانفعال. قال وهو يتكلم عن الكاتب الشهير أناطول فرانس (Anatol France). «من آراء مونتنى (Montaigne) الممتعة: أنه لا يمكننا أن نقفَ على معلومات صحيحة ثابتة، إذ ليس فى الوجود ما لا يقبلُ التغييرَ لا فى المشاهدات ولا فى المعقولات. وأن العقول وما يتصل بها فى حركة دائمة؟ ثم قال: ونحن متغيرون، فلا بد أن يكونَ إدراكُنا للعالم متغيرًا أيضًا، ولقد يكفى فى تغيير الأشياء المحكوم بقبولها أن تمرَّ بأفكارنا التى من شأنها ألا تثبتَ على حالٍ واحدةٍ ونحكمَ عليها على حسب المؤثرات الوقتية، ليدركها التغييرُ ونحكم عليها حكمًا جديدًا غيرَ الأول. فكيف يمكن أن يثبت النقدُ ويلزم طريقةً واحدةً لا تتغير؟ تمرُّ المؤلَّفات بعقولنا مرورًا تتغير فى أثنائه ذاكرتنا، فإذا مرت بها مرة أخرى تصورناها تصورًا آخر وحكمنا عليها حكمًا جديدًا، وكل إنسان له أن يجرِّب ذلك بنفسه... لقد مرتْ بى أزمانٌ وأنا معجب كل الإعجاب بفكتور هيجو، وهأنذا ذا الآن أشعر بأن روحَه غريبٌ عن روحى، ولا أكادُ أعيدُ قراءة الكتب التى كانت تملأ نفسى إعجابًا وتبكينى أحيانًا، منذ خمسة عشر عامًا، إلا وجدتنى غيرى بالأمس، ومهما أردت أن أخلص فى فهمى لها والحكم عليها فإنى أجدنى مخالفًا لآرائى السابقة، ولقد أتردد أحيانًا فى أن أصرح برأيى. قد يذكر الإنسان ما كان يتذوقه فى الأيام الخالية، وما أمرَه أساتذتُه بالميل إليه، لأن هذا الميل والشعور هما اللذان يكوّنان أحكام النقد فى الأدب. لدى بعضِ العقول شئٌ كثيرٌ من القوة والثبات تتمكن بهما من بناء الأحكام على أصول ثابتة. هذه العقول بطبيعتها، أو بما لها من الإرادة، ذات ذاكرة قليلة التغيير والانتقال، أو بعبارة أخرى، هى عقول قليلة الابتكار، لأنَّ المؤلفات على اختلافها تمرُّ بها فتحدث فيها دائمًا أثرًا

واحدًا. ولكنّ هذا نوع من الميول الشخصية الثابتة. ولا يمكن أن تتحكم هذه الطرق فى جميع العقول.

يحكم الإنسان بالحسن على ما يحبُّ، وبعضُ الناس لا يعرف إلا طريقًا واحدًا فى الحكم، لأنه يحب شيئًا خاصًا ويظنُّ أنه محبوب لجميع الناس، وبعضهم ليس لديه من الإرادة ما يجعله يلزم طريقًا واحدًا فى الحكم والإدراك. ومهما يكن من شىء، فالنقدُ الصحيحُ فى جميع أشكاله ليس إلا عبارةً عن وصفِ التأثير النفسى الذى يحدث من القراءة فى نفس القارئ. وأن كل عمل فنىّ هو نتيجة ما يتأثر به المؤلف من حوادث الحياة فى بعض الأوقات. ومن حيث إن الأمر كذلك، فلنحبّ الكتبَ التى تعجبُنا، بدون أن نُعْنَى بمنزلتها، أو بمذاهب النقاد، عالمين أنْ ما نجده من الأثر أثناء قراءة هذه الكتب اليوم، لا يلزم أن نحصل عليه من قراءتها فى الغد. وماذا علىّ إذا قرأتُ كتابًا ممتعًا عظيمًا، خالدَ الذكر، فلم يحرِّك من نفسي، ولم يترك فيها أثرًا ما؟ ثم ماذا يكون إذا أعجبنى كتابٌ تافهٌ ونال منى؟ هل أظنُّ أنى مخطئ فأعود باللوم على نفسى؟ إن عظماء الرجال لا يتسّنى لهم أن يكونوا دائمًا واثقين بأنفسهم ولا بما يقولون، فقد يغلُب عليهم فى كثير من الأوقات الجهلُ والسذاجةُ والأشياءُ التى يسخر منها الناسُ، وكثيرًا ما يحكمون أحكامًا غير عادلة مبنيةً على سهولة الإدراك لديهم، فهم لا يعرفون كل ما يعملون، ولا يعملون كل ما يعلمون عن قصد وروية...»[1].

هذا شىءٌ من مذهب «جول لمتر»، تأخذ منه أن النقد عنده لا يُبْنى على قاعدة، ولا يقيَّدُ بمذهب من المذاهب، إذ لا يصحُّ أن يفهم الإنسانُ ما يقرأ بعقل غيره، كما أنه لا يمكن أن يرى بعينىَ غيره، ولا أن يفكر بفكر غيره. كل

(1) Les Contemporains. T. 2. P. 83-86.

هذا مبنىٌّ على أن الغرض من قراءة كتب البلاغة لذةُ النفس وسرورها، لا التعلمُ والاستفادة، كما أن الغرض من سماع الموسيقى لذة السمع، والغرض من التصوير تمتُّعُ النظر. وعلى ذلك تكون البلاغة وجميع الفنون نوعًا من السرور لا غير، والنقد ليس عبارة عن حكم القارئ على ما يقرأ، وإنما هو فهمه لما يقرأ، وشعوره بما فى ذلك[1].

ولكنّ هذا المذهب ليس له طريقة خاصة تُتَعَلَّم، بل هو مذهبٌ شائع بين كل القراء. فكل إنسان يمكنه أن يشعر ويتأثر بما يقرأ، فكيف يمكن قَدْرُ الكتاب والشعراء؟ وبأى شىء يصل الإنسان إلى تفضيل كاتب على غيره إذا استسلمنا لأذواق الأفراد؟ مهما أنكر مذهب التأثير والانفعال القواعد والقوانين العامة للنقد الأدبى، فلا يمكن إنكار أن هناك جهةً عامة تتفق فيها جميع الأذواق: هذه الجهة فى رأينا هى ما يوجد فى الفنون من المعانى الإنسانية العامة، لأن كل فن من الفنون يقصد إلى تمثيل شىء من حياة الإنسان العقلية أو المادية، وهذا يوجد فى كل نفس ويشعر به كل إنسان؛ لأنه تمثيل الطبيعة التى هى الجهةُ العامةُ فى كل عملٍ فنى ذى قيمة حقيقية. وذلك ما يُرَى فى الفنون العظيمة لكبار الرجال ويخلِّد ذكَرهم.

يقول جول لمتر: «يتغير النقدُ تغيرًا لا نهاية له، على حسب الموضوع الذى يُقْرَأ، وعلى حسب العقول التى تبحثُ، وعلى حسب المباحث التى تُقْصدُ، إذ يمكن أن يكون غرضُ الناقد البحثَ عن الكاتب نفسِه، أو عن الأفكار فى ذاتها. ويمكن أن يكون غرضُ الناقِد الحكْمَ على ما يقرأ. ويمكن أن يقصد إلى بيان وتعريف وتوضيح ذلك بدون أن يُبْدى رأيًا له». قال: «وقد ابتدأ النقدُ بطريقةٍ مذهبية، وانتقل إلى آراء تاريخية وعلمية. والظاهرُ أن أطوارَه لم تنتهِ

(1) انظر: Les Contemporains. T. 3. P. 340.

بعدُ. وقد ظهر نقصُ الطريقة العلمية، فالنقدُ آخذٌ طريقًا آخر وهو التمتع بالقراءة لترقيق الشعور وإنمائه بما يطلع عليه الإنسان»[١].

ويميل «جول لمتر» إلى الصراحة فى الفكر ووضوح الكتابة، وحسن ذوق الكاتب، بأن يكونَ من طبعه جذبُ قلوب القارئين إليه، ويجب أن تُمزَجَ البلاغة اللفظية فى الأسلوب بمتانةِ الموضوع ودقة الأفكار النافعة.

وعلى الجملة فمذهب التأثير والانفعال هو عبارة عن تتبع ما تحتوى عليه الفنون لجذب القلوب إليها، لأن هذا فى رأيهم هو معنى الجمال، إذ الجمال عند هؤلاء لا يتحقق ولا يكون له معنى إلا إذا وَجَدَ من النفوس ميلاً، ونزل من القلوب منزلةَ الإعجابِ. بل قال بعضُهم إن الكاتب الذى لا يمكنه أن يجذب قلوب القارئين إليه، ولا يعرف أن يستولى على إحساساتهم ليملك منهم إرادتهم، ليس فى كتاباته شىء من الجمال، ولا يُعَدُّ من كبار الكتاب، لأنه لم يتسنَّ له الوصولُ إلى المعانى العامة التى تَلْمَسُ الأفئدةَ والقلوب.



(1) Les Contemporains. T. 3. P. 342.

النقد الأدبى عند العرب

رأينا أن النقد الأدبى فى فرنسا ابتدأ وسار سيرًا تدريجيًّا، إلى أن وصل إلى ما هو عليه الآن، وكانت أطواره ظاهرةً ظهورًا تامًّا، وهو تابع فى طريقه وسيره قانون الارتقاء، وأنه لم ينبت فى بلاده، ولم ينشأ بين أهله، بل جاء من الاطلاع على كتب اليونان القديمة، وعلى الحركة الأدبية أيام النهضة فى إيطاليا، وأنه أوجد صلةً بين النقاد أنفسهم وبين آثارهم فى كتاباتهم.

أما النقد الأدبى عند العرب فهو بعيدٌ عن كل فكرة أجنبية، وعن كلّ أثر خارجى. وليس الغرضُ منه تقويمَ حركةِ العقول والأفكار، بل شرح الشعر العربى، وتقرير طريقة الشعر الجاهلى لتكون نموذجًا ومنهجًا للشعراء. وقد سار النقاد فى هذا الطريق بعزمٍ صادقٍ، وكلُّهم أنصارُ الطريقة العربية الأولى، وساعدهم على بلوغهم ما أرادوا، مزجَهم الأدب بالدين، فتمكّنت الطريقةُ العربية القديمة، وطريقة الخيال والتصور عند العرب، من الاستيلاء على أفكار الشعراء والكُتّاب.

ومع أن اللغة العربية اتسعت بما دَخلها من الشعر والنثر، ونتائج العقول والقرائح الكثيرة، فإن النقاد لم يتحولوا عن اتباع القديم، ولم يرق الأدبُ الرقىَّ الذى كان (يمكن أن[1]) يكون له، ولا سيما الشعر الذى هو أظهر مزايا البلاغة العربية، بل لا يزالُ الشعرُ القديم إلى الآن أرقى أنواع بلاغة العرب، وأصحَّها وأمتعَ ما فيها، ذلك لأن النقادَ وأئمة اللغة والأدب قصروا العقول على تقليد الشعر القديم، فى الطريقة والأسلوب والصناعة، وحتى فى الأفكار والموضوعات.

(1) زيادة يقتضيها السياق.

كان العربىُّ يتأثر بالكلام وضروب البلاغة، وساعدته فطرتُه على سهولة التعبير، ونبغَ فى هذا النوع من الشعر الذى دعته ا لحاجة إليه، ولم يتجه فكرُه إلى الخروج عن الدائرة التى كان يعيش فيها. ولم يكد يفهم الناسُ من بلاغة الشاعر وبراعته إلا ذمًّا مقذعًا، ومدحًا يرفع الممدوح ويجلُّه. فدخل المدح والذم فى حياة البدوى، وامتزج بنفسه امتزاجًا. وكان تبجيل الشاعر لا يقلُّ عن تبجيل أعظم رجلٍ له أعظمُ أثرٍ فى الحياة. وكان النظر إلى الشعر كالنظر لأكبر أعمالِ الإنسان فى الحياة. لذلك فاقت العنايةُ بالشعر ونقده كلَّ عناية. ولقد كان حكمُهم على الشعر لا من جهة أنه أثرٌ من آثار العقول والأفكار، بل لأنه من الأشياء الحيوية للإنسان التى تساعده على فهم حياته.

وكأنهم لم يفهموا الشعر إلا بالنسبة لأثره فى الخارج، ولم يتذوقوه لما به من الأفكار أو من حيث أنه فن من فنون الجمال؛ بل لأنه يرفعُ من شأن العشيرة ويحطُّ من قدر العدوّ. وعلى ذلك لم تكن البلاغةُ معتبرةً وسيلةً من وسائل تكميل النفوس، ومظهرًا من مظاهر الفنون، بقدر ما كانت معتبرةً آلة من آلات المدح أو الذم، أو مظهرًا من مظاهر ميول الشخص وأهوائه.

ومن هنا كانت البذرةُ الأولى من بذور الشعر الوجدانى الشخصى فى بلاغة العرب التى ملكت عقولَ الشعراء وخيالاتهم وصناعاتهم. ومن هنا أيضًا كان سببُ جفاف النقد، فقد اقتصر على الملاحظة بدون أن يغير من حركة الأدب.

ذلك لأن حركةَ النقد عند العرب كانت مثلَ حركة الأدب سواء بسواء، ليست نتيجة كدِّ الأفهام وإعمال الفكر. فلم يكن هذا النقد من دواعى التقدم والانتقال فى بلاغة العرب. وإذ كان الشعرُ القديم الجاهلى نموذجَ الشعر العربى فى جميع أزمنته، كانت الحركةُ الشعرية ضربًا من التقليد المحض فى الألفاظ والديباجة، وهذا التقليد هو الذى قاد عقولَ الكُتّاب والشعراء، وكان مقياسًا

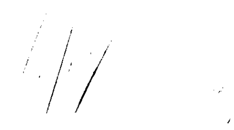
لها. وذلك فى جملته هو مثال النقد الأدبى العربى فى مجموعه وعليه بُنيت كلُّ فكرة أدبية. ولم يحاول أحدٌ من النقاد الانحرافَ عن هذا الطريق، فلم يُجزِّئ الشعر من الطريقة الأولى، ولم يسلكْ مسلكًا آخر لا من جهة الأفكار، ولا من جهة الصناعة. فوقف النقدُ أيضًا فى طريقٍ واحد، وثبت على حالٍ واحدة.

من أجل ذلك كان «عمل»[1] النقد الأدبى عند العرب فهم الشعر وتأويله على الطريقة القديمة التى جعلت الشعر الجاهلى نموذجًا لها. فلم يكن له من القوة ما يمكِّنه من تغيير سير الأفكار، ولا من تقويم حركة العقول.

ولقد يتساءل الإنسانُ: أكان يكون تقليد الشعر الجاهلى سببًا فى وقوف حركة النقد، والأدب عند العرب؟ أجل، فإن العرب منذ ظهور الشعر فيهم، ظنوا أنهم ابتدأوا فى ذلك بطريقة كاملة، وأن هذا كلُّ ما يمكن أن يصل إليه الإنسان من صناعة الكلام، وأنهم طرقوا كل موضوع، فوقفوا عند ذلك. بل حافظوا على عدم التوسع، أو الخروج من عادلتهم فى صناعة الكلام، وامتلأت نفوسهم بهذا الرأى، فتوارثته[2] الأجيال منهم. وليس تقليدُ القدماء عند العرب مثل تقليدِ الفرنسيين لليونان والرومان؛ لأن تقليد هؤلاء كان من الأسباب التى حملت الفرنسيين على الاطلاع على آداب أخرى غير آدابهم. فحركَّت فيهم الميلَ إلى البحث والموازنة، ووسَّعت فيهم دائرة النقد. أما العربُ فقد أبقوا النقد على ما هو ثابتٌ فى أفكارهم، وتابعٌ لآرائهم، بدون أى اقتباس آخر، وبدون أن يرجعوا إلى شىء سوى العملِ على تأييد آرائهم. وعلى هذا كانت كل قواعد اللغة والبلاغة. فكان مثلُهم كمثل صانعٍ يتبع مناهجَ

(1) زيادة ليست فى الأصل، وإن كان السياق يقتضيها.

(2) فى الأصل توارثها وهو خطأ.



صنعته، ونماذجَ أعماله، وهو معتقدٌ بدقة عمله، فلا يرغب فى أن يعرف أثرًا آخرَ ينسج على منواله. هذا مَثلُ النقد الأدبى عند العرب. ومِثلُ هذا النقد المحدودةِ قواعدُه وطرقُه، كان من شأنه أن ينتهى إلى نوعٍ من المباحث اللغوية، والقواعدِ النحوية. نعم وقد كان ذلك، فقد عُنِى النقاد عنايةً تامةً بالمباحث اللغوية، والقضايا اللفظية، ولم يصل النقدُ إلى حمل الشعراء على النظر فى بعض المذاهب الكتابية الأخرى التى ظهرت عند غيرهم من الأمم، ولا إلى البحث فى الشعر من حيث إنه باعثٌ من بواعث الأفكار، ومظهرٌ من مظاهر النفس الإنسانية، بل اقتصروا على مباحثَ دقيقة فى الأساليب، وضروب التركيب، بدون نظر إلى ما يُرقّى الأفكار، وإلى ما كان يمكن أن يكون سببًا فى رُقِىّ الشعر وانتقاله من طورٍ إلى طور.

وكان النقاد إذا بحثوا فى المعنى بحثُوا فيه من حيث إنه مظهر من مظاهر براعة الكاتب أو الشاعر، أو من حيث الخيال والتشبيه والاستعارة، وقالوا: «من لوازم الشعر أن يشتملَ كلُّ بيت على معنى تام يصح أن ينفرد به». فصارَ نقدُ القصيدة نقدًا لكل بيت على حدة، ومثل هذا لا يمكن أن ينتج فى النقد إلا آراء متقطِّعة، أو أفكارًا مفككةً عن الشاعر وعن طريقته، إذ لا تظهر براعةُ الكاتب أو الشاعر إلا فى اتصال أفكاره بعضها ببعض، ولا يمكن أن تظهر قوة النقد إلا فى بحثٍ وتحليلٍ متسلسلين. بحيث يقودُ الفكرُ إلى فكر آخر، ويتصل الرأى بالرأى، وإلا كان مثل ذلك مثل بابٍ مصنوعٍ مفكَّكٍ قِطعًا قطعًا، تظهر فيه براعةُ النجار، ولا يمكن أن يحكم الناظرُ على صناعته إلا حكمًا ناقصًا.



وإذا بحثنا عن تاريخ النقد الأدبى عند العرب وجدناه ابتدأ مع الشعر، وسار معه وظهر بظهوره؛ فإن المجتمعات والمجالس الكثيرة، التى كانت للشعر والشعراء فيها المنزلةُ الأولى، ربما كانت أكثرَ ما تكون فى التفضيل بين الشعراء، والحكم على أحسن الشعر وأفضله، فقد كانوا يفتخرون بالشعراء المجيدين، ويميلون كلَّ الميل إلى حفظ الشعر الجيد وسماعه، ويضربون به المثلَ فى الحكم والعظة وفنون الجمال؛ إذ لم يكن لديهم من الفنون غير هذا النوع من جمال القول، وفصاحة اللسان، ودقة البيان؛ ولذلك عَظُمَ اهتمامهم به، واتجهت هِممهُم إلى الإكثار منه، فكانت لهم آراءٌ فى الشعر والشعراء، ومذاهب فى تفضيل بعضهم على بعض تناقلها السلف من بعدهم، وأصبحت شيئًا من أصول النقد فى بلاغة العرب. ولكنّ أكثر هذه الآراء فردية، مبنية إما على الذوق الخالص والميل الشخصى، وإما على الأهواء والأغراض الخاصة، وما كان أسهلَ على أحدهم أن يعجبه البيت فيقول: هذا والله أشعر ما قالته العرب، ثم يسمع بيتًا آخر، لشاعر آخر، فيقول: هذا أشعر الناس.

مثل هذه الآراء لا يصحُّ أن تُعَدَّ من النقد الصحيح، ولو كانت آراء لأكبر الشعراء أو الأدباء؛ لأنها مبنيةٌ على الميول الصرفة والأهواء الشخصية، لا على مذهب ثابت، ولا على رأى صحيح، فلا يصحُّ أن يكون هذا من النقد فى شىء.

كذلك ابتدأ النقدُ عند العرب، وكان لا بد أن يكونَ فى أول أمره، على هذه الحال، ولكنه انتهى أيضًا بنحوِ ذلك أو ما يقرب من هذا. ولا يمكننا أن نجعلَ هذه الآراء النقدية داخلةً فى المذهب النقدى المعروف بمذهب «التأثير والانفعال»؛ لأن هذا المذهب مبنىٌّ على ذوقٍ سليم، تهذَّب بالتربية والتعليم والقراءة الكثيرة، لأنواع بلاغات الأمم المختلفة، والموازنة بينها.

لهذا كان النقد الأدبى ليس له تاريخٌ فى بلاغة العرب، (ولا بدَّ من الفرق بين النقد الأدبى الذى شرحنا شيئًا منه عند الأمم الأخرى، وبين علوم البلاغة عند العرب)، ولم يبحثْ فيه باحثٌ بحثًا خاصًّا يُبيِّنُ المذاهبَ المختلفة التى كانت تكونُ هدايةَ الكُتَّاب والشعراء وقدوة البلغاء. فمِن العبث أن يبحثَ الإنسانُ عن أطوار النقد، أو عن المذاهب المختلفة فيه عند العرب، لأنه من الفنون التى لم تنضُجْ فى الآداب العربية. ويُخَيَّلُ إلينا أن أدباء العرب لم يفهموا النقد بالطريقة التى يفهمها أدباءُ اليوم: من «تحليل» الأفكار والآراء، وصلةِ الكتابة بالكُتَّاب أنفسهم، والمؤثرات الأخرى، وأنهم لم يعتبروا أنَّ البلاغةَ مظهرٌ من مظاهر الاجتماعِ. وغير ذلك من الأسباب التى دعت إلى رُقى الأدب الحديث.

ونعودُ فنقول: إن كل ما وُجِدَ من النقد هو أفكارٌ فردية، وآراءٌ لبعض كبار الأدباء، منثورةٌ مبعثرةٌ فى كتب الأدب والأخبار، وفى طبقات الشعراء وتراجمهم. (ومن أراد أن يطلع على ذلك فليراجع مقدمة «الشعر والشعراء» لابن قتيبة، ومقدمة «جمهرة أشعار العرب» لابن أبى الخطاب[1]، وترجمة النابغة الذبيانى فى الأغانى، وغيره من فطاحل الشعراء، كجرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم).

★★★

إذا بحثنا عن هذه الآراء فى النقد وجدناها ناشئةً من طبيعة العربى ومزاجه، لأن العربى شجاعٌ، شديدُ التأثُّرِ بالكلام، سريعُ الغضب، لا يحبُّ السكونَ كثيرًا، ولا يميلُ إلى الهدوء، يَهيج لأقلِّ سبب، ويغضبُ لأدنى مناسبة، شريفُ النفس، لا يقبلُ الضيمَ، يُضَحِّى بكل شىء فى الدفاع عن

(1) يقصد ضيف محمد بن أبى الخطاب القرشى، المشهور بأبى زيد القرشى.

شرفه، أكثرُ أخلاقِه ظهورًا الشهامةُ وحبُّ الانتقام، كانت تكفيه الكلمةُ يسمعُها فتهيجُ من نفسه، وتثيرُ فيها حبَّ النزال وتؤجِّج حربًا عوانًا. على هذه الأخلاق وعلى هذا الشعور، وعلى هذه الفطرة المتأجِّجة كان مظهر آراء العربى فى كل ما يفهم وفى كل ما يدرك، فظهر ذلك فى نقده الشعرَ والشعراءَ، وتذوقِهِ الكلامَ البليغَ، فكان أحسنُ الكلام لديه أكثرَه أثرًا فى النفس وهِياجًا للعواطف، وأحسن الشعر ما احتوى على عبارات ضخمة وألفاظ تستولى على السامعين، وتملك من نفوسهم، وتنال منها، بقطع النظر عن كل شىءٍ آخر. من أجل ذلك كان للألفاظِ المنزلةُ الأولى فى الكلام، وكان لها المكانُ الأوَّلُ فى نفس السامع، وربما كان ذلك من البواعث على استقلال كل بيت من الشعر بمعنًى تامٍّ، وعلى أنه كان يكفى سماعُ بيتٍ واحدٍ يهزُّ النفسَ، ويشغلُ الفكرَ، ليحكمَ الشاعرُ بأن هذا أفضل بيتٍ قالته العربُ، لهذا أيضًا قلَّما اجتمعَ الناسُ على شاعر واحد يفضلونه[1].

وبعدُ فأما أن يكونَ النقدُ عبارةً عن قضايا الغرض منها إرشاد الكُتَّاب والشعراء إلى الطريقة المُثلى فى الأساليب وصناعة الكلام، وهذا هو النقد البيانى - نسبةً إلى علوم البيان التى هى علوم البلاغة - ويدخلُ تحت هذا القسمِ البحثُ فى الألفاظ والأساليب، وما بها من الاستعارة والتشبيه والمجاز والمحسنات البديعية. وهذا النوع من النقد أكثر ما يكون شيوعًا فى النقد الأدبى عند العرب.

---

(١) قال ابن رشيق فى العمدة: «والشعراءُ أكثرُ من أن يُحاط بهم عددًا، منهم مشاهيرُ قد طارت أسماؤهم وكثرُ ذكرُهم، حتى غلبوا على سائرِ مَنْ كان فى أزمانهم، ولكل أحدٍ منهم طائفةٌ تفضلهُ وتتعصَّبُ له، ولذلك قلَّما يُجتمعُ على واحدٍ، إلا ما رُوى عن النبـي - صلى الله عليه وسلم - فى امرئ القيس: إنه أشعرُ الشعراء وقائدُهم إلى النار، يعنى شعراء الجاهلية المشركين» الجزء الأول، ص٥٩.

وإما أن يكون النقدُ عبارةً عن البحث عما فى الكتابة والشعر من الأفكارِ والآراء، واختيارِ الموضوعات واستيعابها، ودقةِ الملاحظة فى المعانى الصحيحة الاجتماعية، والغرضِ الذى يعود على القراء من ذلك، ثم «تحليل» النفوسِ التى ذُكِرت أثناء الكلام - كما فى القصص التى يُقْصَدُ منها تصويرُ الطبائع ورسمُ النفوس الإنسانية - ثم ترتيبِ الكلام ومعرفةِ طريقة الكَاتب فى الفهم والإدراك والتصور، ومقدار ما عنده من الحذق فى الصناعة، وعلى الجملة كل ما له صلة بنفسِه وكتاباته. وهذا هو النقد «التحليلى» وهو الذى يكشفُ أسرارَ العقول، ويوضح المؤلفاتِ وما بها، ويظهر قيمتها الفنيةَ، ويبيِّنُ منزلتَها من العلوم والفنون. وأكثر ما يكون هذا النقدُ فى الآداب الاجتماعية والفلسفية المملوءة بالآراء والأفكار وأشكال الناس وصور الحياة، وهو أقلُّ ما يكون ظهورًا فى الوصف والوجدانيات. وبدون هذا النقد لا يُفْهمُ العقلُ السليمُ من العقل السقيم، ولا الكلامُ الصحيحُ من الخطأ. فالنقد «التحليلى» يعتبرُ البلاغاتِ نتيجةً من نتائجِ العقول والقرائح، ويبحثُ عن الصلة بين الكُتَّاب والشعراء وبين حركاتهم العقلية، والمؤثرات التى دعت إلى ذلك. وذلك لا يظهرُ كثيراً فى الشعر الوجدانى المبنىّ على الخيال الصرف[1].

أما أكبرُ مظاهر النقد الأدبى عند العربى فهى علوم البلاغة. ولايكاد يوجدُ

---

(١) وإلا فماذا يمكن أن يفهم الإنسان من الصلة بين الشاعر وشعره وأثر الاجتماع فى قوله من قال:

نحنُ قومٌ تُذيبنُا الأعينُ النجلُ على أنَّنا نذيبُ الحديدا
وترانا لدى الكريهةِ أحرا رًا وفى السلمِ للحِسَان عَبيدا

مثل هذه البلاغة لا تنقد إلا نقدًا بيانيًا، مبنيًا على تحليل اللفظ وشرح الاستعارة والتشبيه، ومثل هذا النقد يحملُ الشعراءَ على التكلف والاهتمام باللفظ، إذ خير أنواع الشعر عند هؤلاء ما اشتمل على الاستعارة والتشبيه، كقول الشاعر:

أخذنا بأطرافِ الأحاديثِ بيننا وسالتْ بأعناقِ المطىِّ الأباطحُ

فقد اهتم علماء «البلاغة» بهذا البيت، واختلفت آراؤهم - راجع مقدمة «الشعر والشعراء» وكتاب «دلائل الإعجاز».

كتاب فى النقد إلا وكان اهتمامه بشرح ما فى الكلام من أنواع البيان والبديع أشدَّ اهتمام، ولم يفرِّق الأدباء بين علوم البلاغة وبين النقد، فإن كتاب قدامة ابن جعفر «نقد الشعر» كتابٌ فى علوم البلاغة لاغيرَ، على أنه معدودٌ من كتب النقد الأدبى. وكتاب ابن رشيق «العمدة فى نقد الشعر وصناعته»[1] يدل على أنَّ النقد كان لفظًا مبهمًا غامضًا لم يُحدَّدْ معناه بعد، أو أنه لفظٌ عامٌّ كلفظ الأدب نفسه، فقد احتوى هذا الكتاب على كثيرٍ من الموضوعات المختلفة من أدبٍ وسِيَرٍ وعلومِ البلاغة، واشتمل على ذكر أيام العرب، وفيه قسمٌ كبير فى علم البيان والبديع. على أن هذا الكتاب من الكتب المعتبرة فى النقد، وهو على رأى ابن خلدون: «أوعى وأجمعُ كتابٍ فى النقد لم يساوِه قبله ولا بعده كتابٌ آخر»[2]. مع أننا نرى أن كل ما فيه من النقد هو كلام عام، لا يضبط طريقةً، ولا يؤيد مذهبًا (من هذا ما رواه ابن رشيق فى أغراض الشعر وصنوفه)[١].

ونرى من هذا أن أدباء العرب مزجوا النقدَ بعلوم البلاغة، بل لم يعرفوا من النقد غير علوم البلاغة[٢].

---

(1) الاسمان المتداولان لهذا الكتاب هما: «العمدة فى صناعة الشعر ونقده» و«العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده».

(2) فى إطار حديث ابن خلدون عن صناعة الشعر وصف كتاب العمدة فقال: (وهو الكتاب الذى انفرد بهذه الصناعة وإعطاء حقها، فلم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله»، المقدمة، طبعة دار الشعب، ص٥٣٩.

(١) راجع ابن رشيق، العمدة، الجزء الثانى، ص٩٢.

(٢) ذلك إلى ما هو مشهور عندهم من النقد اللغوى، والنقد الذى مرجعه قواعد النحو والصرف، وإلى الآراء الكثيرة المنتشرة فى كتب الإعراب وتراجم الشعراء والكتاب. وإذا كانت هناك أطوار للنقد، فإنما هى فى النقد البيانى؛ أى فى الآراء المختلفة فى تعريف البلاغة والفصاحة، ومباحث اللفظ والمعنى، وتفضيل أحدهما على الآخر، ثم فيما جاء به عبد القاهر الجرجانى من مذهبه فى تعريف البلاغة والفصاحة. ثم ما زِيد من أنواع البديع منذ مسلم بن الوليد إلى السكاكى، فهذه يصحُّ أن تكون من الأطوار التى تخطتها علومِ البلاغة. ولكن علوم البلاغة غير فن النقد.

مع هذا فقد وُجِدَ من بين النقاد مَنْ كانت آراؤه صحيحةً نافعة، وحام حول هذه الطرق الجديدة. ولو أنَّ هذا النوع من النقد سارَ تدريجيًا لوصل إلى ما وصل إليه النقد البيانى من المكانة والتأثير فى الأدب. فقد ابتدأ هؤلاء النقاد أن يعرفوا النقد الصحيحَ، وأن تكونَ لهم آراءٌ خاصة، وذهبوا إلى نوع من النقد «التحليلى»، ولولا أنهم كانوا لا يميلون فى جملة آرائهم إلى تقليد القديم وإلى التقيد بعلوم البيان، لخطا النقدُ خطوةً واسعةً ولرَقَت الآداب رقيًا. هذا النوع من النقد يظهر فى بعض الكتب الخاصَّة ببعض الشعراء والموازنة بين بعضهم بعضًا. ومن أشهر هؤلاء النقاد القاضى عبد العزيز الجرجانى (المتوفى سنة ٣٩٢هـ)، فقد جاء فى كتابه «الوساطة بين المتنبى وخصومه» (طبع فى صيدا بالشام سنة ١٣٣١هـ) ما دلّ على براعته فى الأدب العربى، وبشّرنا بشئ جديد فى النقد. وهو من أحسن وأمتع كتب النقد فى بلاغة العرب، لما فيه من المنافع الجمة المبنية على ذكاء المؤلف نفسه، واستعدادِه الخاص فى النقد، ودرجة فهم الكلام (وتحليله)، وقد احتوى هذا الكتاب على كل ما يصحُّ أنَ يَخطرَ ببالِ أديبٍ فى ذلك العصر، وما يمكنُ أن يفيد القارئ فائدةً إجمالية صحيحة عن بلاغة العرب وصناعة الشعر، ومعرفة الآراء الشهيرة فيه. ومثلُ كتاب الوساطة فى موضوعه وأسلوبه النقدى كتاب (إعجاز القرآن) للقاضى الباقلانى (المتوفى سنة ٤١٣هـ)، وهو أيضًا من أفضل كتب النقد، ومن أوضح الأدلة على أن النقد (التحليلى) أخذ يتسرّبُ إلى عقول الأدباء. فقد حلَّل الباقلانى كثيراً من آيات القرآن الكريم تحليلاً بديعًا لا يكاد يوجدُ فى غيره، ولم يعتمد فى ذلك على قواعد البلاغة فقط، بل قصد إلى تحليل المعانى نفسها. وهو من أصحِّ الكتب التى يمكن أن تُتَّخذَ نموذجًا للنقد التحليلى. ولولا أنه خاصٌّ بالقرآن لكان نافعًا فى نشر هذه الطريقة التحليلية. على أن الباقلانى لم يخلُ من الغموض فى كلامه واتباع الألفاظ العامة.

ولم يظهر هذا النوع من النقد فى بلاغة العرب ظهورَ النقد البيانى لقلة أتباعه، ولأن نفوسَ الأدباء كانت تميلُ إلى فهم الأساليب وشرح الألفاظ أكثرَ منها إلى غيره، ووُجدت غيرَ هذه الكتب كتبٌ أخرى كثيرة، أكثرها لا يخرج عمّا ذُكر من الطرق المعروفة. وجملة القول إن النقد الأدبى لم ينضج عند العرب، ولم يتميز من علوم البلاغة.



القدماء والمحدثون عند العرب

لا نريدُ هنا أن نتّبع تقسيمَ الأدباء لشعراء العرب إلى جاهلى، ومخضرم، وإسلامى، ومحدث، وإنما نريدُ أن ندرسَ تحت هذا العنوان ما أدرك الشعرَ العربىَّ من الأطوار والانتقال من حالٍ إلى حالٍ، لنعرفَ إن كان هناك خلافٌ ظاهرٌ، أو مذاهبُ بلاغيةٌ أو كتابية فى الشعر العربى أثناء مروره بالعصور المختلفة.

إذا تتبّعنا حركةَ النقد الأدبى عند العرب وجدنا أن الباعثَ على الاشتغال بالأدب والعناية بجمع أشعار العرب، هو القرآنُ الكريم والمحافظةُ على لغته التى هى العربية الفصحى الصحيحة. ولم يظهر الإسلام دينًا محمديًّا فقط، بل ظهرَ دينًا عربيًّا، جاء بكتاب عربى مبين. فنهضَ المسلمون نهضةً دينيةً، ودفعهم إيمانُهم بكتابهم وإخلاصهم له إلى دراسةِ العلوم والفنون المختلفة، ولا سيما علوم اللغة والأدب لفهم القرآن وإدراكِ أسراره، وتأييدِ معجزته الإلهية، واهتموا بذلك اهتمامًا فاقَ كل اهتمام. فجمعوا الأشعارَ الكثيرةَ الجاهليةَ لصحتها وخلوِّها من الخطأ اللغوى، واختصَّ بذلك جماعةٌ من الحفّاظ والرواة فكبرتْ منزلةُ الشعر الجاهلى فى نفوسهم. وكان فى الحق أن يفضلوه على غيره، وأن يجعلوه قاموسًا لهم فى العبارة، ونموذجًا لهم فى الأسلوب، وأن يتحدُّوا به ما عداه. وكان أكثرُ علماء اللغة والأدب من علماء الدين، فكثُرَ تمجيدُهم للقدماء، وخلطُوا الغرضَ الدينىَّ بالغرض الأدبى، وقالوا لا بد من اقتفاء آثار القدماء. وفهموا أنَّ جمالَ الشعرِ القديم مبنىٌّ على الاستعارة والتشبيه، فعرَّفوا الشعرَ بأنه الكلامُ الموزون المقفَّى المبنى على الاستعارة والتشبيه. إلى آخر ما قالوا. وانصرفوا إلى شرح

العبارات والألفاظ، وتشاجروا فى حدِّ البلاغة والفصاحة، ولم يتفقوا على شىء اتفاقَهُم وإجماعهُم على تتبع طريقة القدماء. ذلك لأن اهتمامهم بالشعر كان يفوقُ اهتمامَهم بالنثر، إذ احتجاجُهم على صحَّة اللغة والمعانى كان بالشعر لا غير. وكأنهم فهمُوا أن أكبر مظاهر البلاغة العربية لا تظهرُ إلا فى الشعر. لذلك لم يكن أثرُ النثر فى الأدب العربى كأثر الشعر، ولهذا أيضًا كان الشعراء أكثرَ من الكُتَّاب، وكانت كُتب النثر سواء فى النقد أو فى الأدب أقلّ من كتب الشعر ونقده.

ولعلّ السببَ فى الميل إلى الشعر عند العرب أن الباعثَ على القول فى بلاغتهم هو الوجدانُ والخيالُ، وذلك أكثر ما يكونُ جَوَلانًا فى ميادين الشعر، إذ النثرُ أظهرُ ما يكون فى تقرير الحقائق ورسمِ النفوس والاجتماع، وذلك ليس من طبيعة العربى فى بلاغته، لأن العربىّ - كما قلنا فى غير هذا الموضع - مرتجلٌ بطبيعته، ميّالٌ إلى البديهة، والارتجالُ والبديهةُ لا يصلُحان لعمل النثر الجيد المبنىِّ على الفكر والتعقل، ومن هنا قلَّ النثرُ الأدبى عند العرب فيما يظهر لنا.

«و»[1]مع أنَّ كلَّ اهتمامِ أدباء العرب كان موَّجهًا للشعر لا غيرَ، فإن الذى ينظر إلى حالة الشعر العربى لا يجده تغيَّرَ فى جملته. وما يوجد من الفروق بين الأشعار وطرائقها فى العصور المختلفة أكثرُه أو كله يرجع إلى الاختلاف فى الأسلوب والديباجة، وإدخال بعضِ الألفاظ والعبارات التى لم تكن، ثم اختلافِ طرق الخيال باختلاف المنظورات: كالفرق بين وصف الصحراء ووصف البساتين، والفرق بين وصف الأطلال والكلام فى الخمر. وهذا لا يعدُّ من الأطوار الأدبية المعروفة؛ لأنه مبنىٌّ على أصلٍ واحد، وهو تقليدُ القدماء فى الشعر الوجدانى. فالقديم والحديث من نوع واحد، خصوصًا أن الأدباء والنقاد حدّدوا الموضوعات وقسّموها تقسيمًا نهائيًا، ووضعوا القواعدَ لمن يأتى بعدهم،

(1) زيادة يتطلبها السياق.

وحصروا أنواعَ الفكر والخيال فيما فكَّرَ وتخيل القدماءُ. وكُتُبُ النقد والبلاغة مملوءةٌ بذلك، فلم يكن البحثُ إلا فى الأسلوب والعبارات، وحسن الديباجة والفصاحة والبلاغة، لذلك قالوا عندما أرادوا أن يتكلموا على أنواع الشعر: من (الشعر الجاف المشتمل على الغريب، ومنه العذب الرقيق السهل، ومنه ما هو (كالفستق المقشر)، ومنه ما دخلته ألفاظٌ إسلامية، وما احتوى على ألفاظ فارسية وعبارات اقتضتها الحضارة)، وتكاد تكون هذه الملاحظات هى المذاهب الكتابية المعروفة عند العرب[١].

---

(١) كما مدح البحترى ابن الزيات بقوله:

فى نظـامٍ مـن البـلاغـةِ مـا شـ	ـكَّ امـرؤٌ أنـه نـظـامُ فـريـدِ
وبـديـعٍ كـأنّـه الـزهـرُ الـضـا	حـكُ فى رَونـقِ الـربيـعِ الجـديـدِ
حُـزْنَ مستعمـلَ الكـلامِ اختيـارًا	وتجنَّبْـنَ ظُـلـمَـةَ التـعـقيـدِ
وركبـنَ اللـفـظَ الغـريـبَ فـأدركـ	ـنَ بـه غـايـةَ المـرادِ البعيدِ[1]

وكلُّ ما ورد من ذلك يدل على العناية بالصناعة لا غير بين القدماء والمحدثين، كما ذكر ابن رشيق فى كتابه «العمدة فى نقد الشعر وصناعته»، قال فى الكلام على القدماء والمحدثين: «وإنَّما مثلُ القدماء والمحدثين كمثلِ رجلين ابتدأ هذا بناءً فأحكمهَ وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشَه وزيَّنه، فالكُلفة ظاهرةٌ على هذا وإن حَسُنَ، والقدرةُ ظاهرةٌ على ذاك وإن خَشُنَ». فلم يروا أنه كان للمحدثين شىءٌ من الاختراع أو أثر من البلاغة يستحق العناية، فقد قالوا فى أشعار المولدين: «إنما تُرْوَى لعذوبةِ ألفاظها ورقتها وحلاوة معانيها وقربِ مأخذها... وإنما تُكتبُ أشعارُهم لقربها من الأفهام، وأن الخواص فى معرفتها كالعوام، فقد صار صاحبُها بمنزلة صاحب الصوت المطربِ، يستميل أمةً من الناس إلى استماعه وإن جَهل الألحانَ وكسرَ الأوزانَ»، العمدة، الجزء الأول، ص٥٨.

..لغ من تعصبهم للقديم أن أبا عمر بن العلاء لم يكن يروى شعر المحدثين على ما كان ظاهرًا فيه من ..رقة والانسجام، قال: «لقد حَسُن هذا المولَّد حتى هممتُ أن آمر صبياننا بروايته. وكان لا يعدُّ الشعرَ الا للمتقدمين»، قال الأصمعى: جلستُ إليه ثمانى حجج فما سمعته يحتج ببيت إسلامى. وسئل ..ن المولَّد فقال: ما كان من حُسْنٍ فقد سبقُوا إليه وما كان من قبيح فهو عندهم، ليس النمطُ واحدًا ..رى قطعة ديباج وقطعة مسح وقطعة نطع»[2].

---

(١) ديوان البحترى، تحقيق حسن كامل الصيرفى، المجلد الأول، طبعة دار المعارف ١٩٦٣م، ص-ص٦٣٦-٦٣٧.

(٢) العمدة، تحقيق عبد الحميد هنداوى، المكتبة العصرية، صيدا، ٢٠٠١م، الجزء الأول، ص٨٠.

وهذا دليلٌ على أنهم لم يقدِّروا الجديدَ قدره، ولم يقولوا بوجوب (التطور) والانتقال. فإن مَنْ عُنِى بالمحدثين منهم لم يرَ لهم أثراً فى غير الصناعة، قال ابنُ رشيق: «والعربُ لا تنظر فى أعطاف شعرها بأن تجنسَ أو تطابقَ أو تقابلَ، فتترك لفظةً للفظ، أو معنًى لمعنى كما يفعل المحدثون، ولكن نظرَها فى فصاحةِ الكلامِ وجزالِته، وبسطِ المعنى وإبرازه، وإتقانِ بنيةِ الشعر وإحكام عقد القوافى، وتلاحمِ الكلام بعضه ببعض»[1]، وقال عن المحدثين أيضًا: «وليس يتجه ألبتةَ أن يتأتَى من الشاعر قصيدةً كلُّها أو أكثرَها مُتَصنّعٌ من غير قصدٍ، كالذى يأتى من أشعار حبيب والبحترى وغيرهما، وقد كانا يطلبان الصنعةَ ويولعان بها. فأما حبيب فيذهبُ إلى حزونة اللفظ وما يملأ الأسماعَ منه مع التصنع المحكم طوعًا وكرهًا، يأتى للأشياء من بُعْدٍ ويطلُبها بكُلفةٍ ويأخذها بقوةٍ. وأما البحترى فكان أملحَ صنعةً وأحسنَ مذهبًا فى الكلام، يسلكُ منه دماثةً وسهولةً، مع إحكامِ الصنعةِ، وقُربِ المأخذ، لا يظهر عليه كُلفةٌ ولا مشقةٌ، وما أعلمُ شاعرًا أكملَ ولا أعجبَ تصنعًا من عبد الله بن المعتز، فإن صنعَته خفيةٌ لطيفةٌ لا تكاد تظهر فى بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر، وهو عندى ألطفُ أصحابِه شعرًا، وأكثرُهم بديعًا وافتنانًا، وأقربهم قوافى وأوزانًا، ولا أرى وراءه غاية لطالبها فى هذا الباب. غير أنّا لا نجدُ المبتدئَ فى طلب التصنيع ومزاولة الكلام أكثرَ انتفاعًا منه بمطالعة شعر حبيبٍ وشعرِ مسلمِ بن الوليد لما فيهما من الفضيلة لمبتغيها، ولأنهما طرقا إلى الصنعة ومعرفتها طريقًا سابلةً، وأكثرا منها فى أشعارهما تكثيراً سهَّلها عند الناس وجسَّرهم عليها. على أن مسلمًا أسهلُ شعرًا من حبيب وأقلُّ تكلفًا، وهو أولُ مَنْ تكلَّف البديع من المولدين وأخذ نفسَه بالصنعة. ولم يكن فى الأشعار

---

(1) ابن رشيق: العمدة، تحقيق عبد الحميد هنداوى، ١/١١٦.

المحدثة قبل مسلم إلا النبذُ اليسيرةُ، وهو زهير المولدين، كان يبطئ فى صنعته ويجيدها[1].

كلٌّ هذا يدلُّ على أن الخلافَ لم يكن فى اختراع نوعٍ جديدٍ من أنواع الشعر الذى لم يكن عند العرب القدماء، وإنما هو فى الأسلوب والديباجة والصناعة لا غير[2].

على أن المحدثين أنفسَهم لم يقولوا إنهم اقترحوا جديدًا، أو جاءوا بنوعٍ لم يكن عند العرب، وكل ما قالوه يرجع إلى الخيال الذى يرجع فى جملته إلى الشعر الوجدانى، ولا يدلُّ على شىء من الأطوار الأدبية. ولا أنبئكم بباب «السرقة فى الشعر» وانتشاره فى كتب النقد، فكم أخذ الأواخرُ من الأوائل! وكم معنى ابتكرَه البدوى فأخذه عنه الحضرى المحدث، وغيَّر من لفظه لينسبه إلى نفسه. وبابُ السرقات طويل جدًّا يدل على أن المحدثين فى جملتهم

---

(١) العمدة، الجزء الأول، ص-ص٨٣-٨٥.

(٢) ولا يصح أن تُقابل هذه الحركة بحركة القدماء والمحدثين فى فرنسا، لأن الخلاف هناك كان مبنيًّا على فكرة فلسفية كما بيَّنا ذلك، وهى فكرة التقدم والارتقاء فى الأفكار والموضوعات وفى لبِّ الكلام. فإن آدابهم كانت مأخوذة عن آداب الأمم الأخرى، فأرادوا أن يجعلوها آدابًا وطنية قومية، على أن يستمدُّوا الصناعة ومتانة الأسلوب وإمتاع الكلام من الآداب القديمة، وأن ينسجوا على منوالها فى ذلك، وهذا لم يمنعهم من الابتكار والاختراع.

أما الخلاف بين القدماء والمحدثين عند العرب فهو على العكس من ذلك، فإنه ليس فى الموضوعات ولا فى الأفكار ولا فى أصل البلاغة، وإنما هو فى الأسلوب فقط؛ لأن علماء الأدب والنقاد لم يعترفوا للمحدثين بشئ جديد إلا فى بعض التشبيهات والمعانى المخترعة؛ أى طرق الخيال التى تقع فى بيت أو بيتين، كقول أبى تمام:

وإذا أرادَ اللهُ نشرَ فضيلةٍ ... طُويت أتاحَ لها لسانَ حسودِ
لولا اشتعالُ النارِ فيما جاورتْ ... ما كان يُعرفُ طيبُ عَرْفِ العود

وكقول أبى نواس:

بُنيتْ على كسرى سماءُ مدامةٍ ... مكلَّلةٌ حافاتُها بنجوم
فلو رُدَّ فى كسرى بن ساسان روحُه ... إذنْ لاصطفانى دونَ كلِّ نديمِ

لم يخترعوا ولم يبتكروا، قال عبد العزيز الجرجانى فى كتابه «الوساطة»:

«والسرقُ - أيدّك اللهُ - داءٌ قديمٌ، وعيبٌ عتيقٌ، وما زال الشاعرُ يستعين بخاطرِ الآخرِ ويستمدُّ من قريحتِه، ويعتمدُ على مَعْناه ولفظِه، وكان أكثرهُ ظاهرَ التواردِ، الذى صدَّرنا بذكره الكلامَ، وإن تجاوزَ ذلك قليلاً فى الغموضِ لم يكن فيه غيرُ اختلافِ الألفاظِ. ثم تسبَّب المحدثون إلى إخفائه بالنقلِ والقلبِ، وتغييرِ المنهاج والترتيبِ، وتكلّفوا جبرَ ما فيه من النقصِ بالزيادةِ والتأكيدِ، والتعريض فى حالٍ، والتصريحِ فى أخرى، والاحتجاج والتعليلِ، فصارَ أحدُهم إذا أخذ مَعْنًى أضافَ إليه من هذه الأمور ما لا يقصرُ معه عن اختراعِه وإبداع مثله (....)، ومتى أنصفتَ علمتَ أن أهلَ عصرِنا ثم العصرِ الذى بعدنا أقربُ إلى المعذرة. وأبعدُ من المذمَّةِ، لأن مَنْ تقدَّمنا قد استغرق المعانى وسبقَ إليها، وأتى على معظمها، وإنما يُحصلُ على بقايا إما: أن تكونُ تركت رغبةً عنها، واستهانةً بها، أو لبعُد مَطْلبها، واعتياصِ مراميها، وتعذّرِ الوصولِ إليها. ومتى أجهدَ أحدُنا نفسَه، وأعملَ فكرَه، وأتعبَ خاطرَه وذهنَه فى تحصيل معنًى يظنُّه غريبًا مبتدعًا، أو يجد له مثالاً يُغضى من حسنِه، ثم تصفَّحَ عنه الدواوينَ لم يخطئ أن يجدَهُ بعينه، أو يجد له مثلاً يغضى من حسنه»[1].

ومع ذلك فقد لمحوا فى نفوسهم الحاجةَ إلى التغيير والانتقال. فقال الفرزدق فى شعر عمر بن أبى ربيعة: «هذا الذى كانت الشعراء تطلُبه فأخطأته وبكت الديار»[1]، ولعلَّ هذا أول مَنْ شعر بالحاجة إلى شىء جديد فى الشعر قبل مطيع بن إياس، الذى روى خبره صاحب الأغانى قال: «قال مطيع بن إياس جلستُ أنا ويحيى بن زياد إلى فتى من أهل الكوفة كان يُنْسب إلى الصَّبوةِ

(١) الجرجانى: الوساطة، ص-ص١٦٦ - ١٦٧.

(1) الأغانى، الجزء الأول، ص٣٨.

ويكتم ذلك، ففاوضناه وأخذنا فى ذكر أشعار العرب ووصفِها البيدَ وما أشبه ذلك فقال:

لأَحَسنُ من بيدٍ يحارُ بها القَطا ... ومِنْ جَبَلَىْ طَيٍّ ووصفكما سَلْعا

تَلاحُظُ عينَىْ عاشقَينِ كلاهما ... له مُقلة فى وجه صاحِبهَ تَرْعَى[1]

كان ذلك فى مدة الأمويين وفى أوائل الدولة العباسية. فلما تربَّع الفرسُ فى دولة بنى العباس وعلا شأنهم، أثَّروا فى كل شىءٍ وأثروا فى الشعر أيضًا. وكان يمكن أن يكون هذا الأثر سببًا لانقلابٍ عظيم فى تاريخ الشعر العربى، ولكنّ هذه العاصفة الآرية التى هَبَّت من بلاد الفرس، لم توشك أن تظهر حتى ذهبت هباءً فى صحراء العرب، فهزم الساميُّ الآرىَّ، لأن الدولة كانت له واللغة لغته والدين دينه، بل لم يكتفِ الآرىُّ بهذه الهزيمة حتى اندمج فى الساميّ وأخذ عنه، وبدلَ أن يؤثر فيه تأثَّرَ منه. وهذه من مزايا اللغة العربية، فإنها لم تظهر فى أمةٍ من الأمم التى دانت بكتابها الكريم إلا أثَّرتْ فى عقولها ومعلوماتها، وجذبتها إليها، ومحتْ منها خواصَ لغتها، واستولت على خيالاتها. وتسربت إلى لغاتها، واحتلت - بحق أو بغير حق - مواضعَ البلاغةِ منها، شأن القوى فى الإنسان والحيوان والنبات. وذاك ما نراه حتى الآن فى بلاد الفرس وفى بلاد الترك وفى بلاد البربر وفى مصر. مع ذلك ظهر أثرُ الفرس فى الشعر العربى، فقد أراد الشعراءُ أن يُدْخلوا فى الشعر العربى أثر المدنية الحديثة، وأن يخرجوا من مضيق البلاغة وفنون البيان إلى العبارات النفسية.

ولكنّ هذا التغير أبعدَهم عن الزمن العربى الأصلى وصبغته التى كانت تدل على الإخلاص فى القول وعدمِ التعمُّل والبعدِ من التكلف، فوقعوا فيما كانوا

(١) أغاني، جـ١٢، ص١٠٢، (أو انظر الأغانى، الجزء الثالث عشر، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٠م، ص٣٢٢).

يخشون، ولم يظهر أثرُ الحضرىّ فى الشعر العربى إلا فى نقله من الشعر المطبوع إلى الشعر المتكلّف المصنوع. فلم يُوجد فيه شيئًا جديدًا، ولم يبتكرْ نوعًا حديثًا، وأصبحَ الشعرُ صنعةً من الصناعَات أكثرَ منه فى كل عصر. وأخذ الشعراءُ يتناسون ما كان عند سَلفهم من الشعر الصادر عن الشعور والعواطف إلى التصنع والبحث، لا فى الصناعة لا غيرَ، بل فى الأفكار والخيال. حتى إن الغزل والنسيب اللذين أخذا شكلاً جديدًا سائغًا على النفس، مع شىء من الفكاهة وخفة الروح مدة الأمويين، عند جميل بن معمر وعمر بن أبى ربيعة وكثير عزة، صار إلى نوع من المجون والمزح عند والبة ومَنْ جاراه[١].

(١) وهذا ما يسميه بعض المشتغلين بالأدب أطورًا للشعر وانتقالاً للخيال وشيئًا جديدًا فى الأدب، أما نحن فلا نسمى ذلك نوعًا جديدًا فى الشعر العربى، لأن أقدمَ شعراء العرب وصفَ الخمرَ وتكلم فيها، وأشهرهم أعشى قيس فى قصيدته الشهيرة التى يشبب فيها بهريرة، قال:

نازعتُهُم قُضُب الريحان مُتكئًا ... وقهوةً مَزّةً راوُوقُها خَضِلُ
لا يستفيقون منها، وهى راهنةٌ ... إلا بهات! وإن علّوا وإن نهلوا
يسعى بها ذو زُجاجاتٍ له نُطَفٌ ... مُقَلَّصٌ أسفلَ السربالِ مُعْتَمِلِ[1]

وقال أيضًا:

فقُمنا، ولمّا يَصِحْ ديكُنا ... إلى خمرةٍ عند جِدادها
فقلت له: هذه هاتها ... بأدماء فى حبل مُقتادِها
فقام وصبَّ لنا قهوةً ... تُسَكِّنُنا بعد إرعادِها
كُمَيتًا تكشِفُ عن حُمرةٍ ... إذا خرجت بعد إزبادها
فجالَ علينا بأبريقه ... فخضّب كفّىَ بفرْصادها
فرُحنا تُنعمُنا نشوةٌ ... تخور بنا بعد قصادها[2]

وتكلم الوليد بن يزيد فى الخمر ووصفها بما لا يقل عن وصف أبى نواس له قال:

من قهوةٍ زانَها تقادُمها ... فهىَ عجوزٌ تعلُو على الحقَبِ
أشهى إلى الشرب يومَ جَلْوتها ... من الفتاةِ الكريمةِ النسبِ
فقد تجلّتْ ورَقّ جوهرُها ... حتى تبدّتْ فى منظرٍ عجبِ
فهى بغيرِ المزاج من شَررٍ ... وهى لدى المزج سائلُ الذهب
كأنها فى زَجاجها قبسٌ ... تذكو ضياءً فى عينِ مُرتقب[3]

(1) ديوان الأعشى، شرحه وضبط نصوصه عمر الفاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت دون تاريخ، ص١٧٧.
(2) ديوان الأعشى، ص.ص ٧٥،٧٦. وفيه هناك اختلافات متعددة عن نص ضيف
(3) شعر الوليد بن يزيد، جمعه وحققه حسين عطوان، مكتبة الأقصى، عمان ١٩٧٩م، ص١١

لا نقول إن حركة المحدثين كان نصيبُها الخيبةَ وعدم التمكن من رقى الأدب وإيجاد نوع جديد فيه فقط، بل نريد على ذلك أن المحدثين أبعدوا الشعر العربى

--كما ذكرها الأخطلُ أيضًا فى شعره. فليست صرخةُ أبى نواس فى دعوة الشعراء إلى الجديد جديدةً فى بابها، ولا تعدُّ فى شىء من أطوار الشعر العربى. وكأن أبا نواس - حامل لواء المحدثين - لم يجد ما يستحق الاهتمام غيرَ وصف الخمر، فلم يشنَّ هذه الغارةَ على القدماء، لأنه كان يشعر بالحاجة إلى نوع جديد، فإنه لم يَرُدْ ذلك، بل كان من غرضه نشرُ مذهبه فى الخمر والفجور، إذ لم يكن لديه أىُّ فكرة أدبية، وكلُّ آرائه التى ذكرها فى هذه الثورة لا تخرج عن رأى واحد كرره مرات فى افتتاح خمرياته.

مثل قوله:

صفةُ الطلولِ بلاغةُ القدمِ ... فاجعل صفاتِك لابنةِ الكرمِ

وكقوله:

لا تبكِ ليلى ولا تطربْ إلى هندِ ... واشربْ على الوردِ من حمراء كالوردِ

وكقوله:

تبكى على طلل الماضين من أسدِ ... لا درّ درُّكَ قلْ لى من بنو أسدِ
لا جفَّ دمعُ الذى يبكى على حجرٍ ... ولا صفَا قلبُ مَنْ يصبو إلى وتدِ
كم بين ناعت خمرٍ فى دساكرِهَا ... وبين باكٍ على نؤىٍ ومنتضدِ

وكثير من قصائده فى الخمر مبتدأة بمثل ذلك. وكأنه لم يجد غير ذلك فى الشعر العربى، مما يدلّ على أنه كان متعصبًا ضد العرب، لأنه أراد أن يفتح على الشعراء بابًا جديدًا أو يرقى بالشعر. ولما سجنه الخليفة على تهتكه وإشهاره بشرب الخمر وطلب إليه أن لا يصف الخمر بعد ذلك قال:

أعِرْ شعرَكَ الأطلالَ والمنزلَ القفرا ... فقد طالما أزرى به نعتُكَ الخمرا
دعانى إلى نعتِ الطلولِ مسلَّطٌ ... تضيقُ ذراعى أن أردَّ له أمرا
فسمعًا أميرَ المؤمنين وطاعةً ... وإن كنتَ قد جشَّمتنى مركبًا وعرا

ولم يخطر ببال الأدباء إذ ذاك أن أبا نواس أراد بذلك أن يدعو إلى نوع جديد من الشعر، بل رأوا أن ذلك ليس إلا حنقًا على الطريقة الأولى؛ قال ابن رشيق: «ومن الشعراء مَنْ لا يجعل لكلامه بسطًا من التشبيب بل يهجم على ما يريده مكافحةً، ويتناوله مصافحةً، وذلك عندهم هو الوثبُ والبترُ والقطعُ والكَسْعُ والاقتضاب»[1].. إلى أن قال: «وزعموا أنَّ أول مَنْ فتحَ هذا الباب وفتقَ هذا المعنى أبو نواسٍ بقوله: لا تبكِ ليلى ولا تطربْ إلى هند إلخ...» نعم كان يدعو أبو نواس إلى ترك الأوصاف القديمة ووصف المدن والبساتين، كما قال:

دَعْ ذا عذمتكَ واشربْهَا مُعتَّقةً ... صفراء تفرقُ بينَ الروح والجسدِ
أمَا رأيتَ وجوهَ الأرضِ قد نَضُرتْ ... وألبستْها الزرابى بشْرَةَ الأسدِ
حاكَ الربيعُ بها وشيًا وجلّلَها ... بيانعِ الزهرِ من مَثْنى ومن وَحدِ --

(1) انظر: العمدة، تحقيق عبد الحميد هنداوى ٢٠٥/١.

عن طريقته الأولى، ومحوا منه خلتين كانتا من أكبر أسباب المتانة والجمال فيه، وهما السذاجةُ الطبعيةُ والإخلاصُ. فقد كان الشعرُ الجاهليُّ بهاتين[1] الخلتين قريبًا جدًّا من الشعر الاجتماعى، الذى يمثل صور النفوس وأخلاق الأمم العامة. ولكن من أسفٍ أنَّ المحدثين زَجُّوا به فى طريق التصنُّع والتَعمُّلِ وقصروه على ضربٍ من البراعةِ فى الصناعة المتكلِّفة. وطريقة أبى تمام من المثل المضحكات فى ذلك.

ولو أن حركة الشعر سارت تدريجيًّا كحركةِ النثرِ لصحَّ القولُ بأن الشعرَ العربىَّ تدرجَ وانتقلَ، واتبع قانون «النشوء والارتقاء» - كما يقولون - ككلِّ شىءٍ حىٍّ - ولكن ذلك أظهرُ ما يكون فى النثر كما هو معروفٌ، فقد كان النثر فى الجاهليةِ عبارةً عن سجعاتٍ قصيرةٍ أشبه بالشعر، من حيث الاستقلالُ بمعنى تام، ولم يظهر أثرهُ إلا فى الخطب والنصائح، كخطب قُسْ بن ساعدة وغيره. ثم ارتقى برقى الخطابةِ فى صدر الإسلام. واتسع وزاد بالمناقشات السياسية بين الخلفاء وعمّالهم ومَنْ كان ينازعهم السلطانَ. وكان أول ظهور ذلك بين أبى بكر وعلى رضى الله عنهما. ثم بين الإمام على ومعاوية. ولو صحَّت نسبةُ نهج البلاغة لابن أبى طالب كرَّم الله وجهه، لكانت خطوةُ النثرِ فى نحو أربعين عامًا أوسعَ خطوةٍ خَطَتْها بلاغة العرب فى التقدم والارتقاء، لأن

--- وهذا كل ما كان يرمى إليه أبو نواس من ترك الوصف للصحراء إلى ذكر آثار الرياض والبساتين ومجالس اللهو، ولم يقل إنه جاء بشئ جديد، وكان الأدباء يرون ميزته وحذاقته فى الصنعة، قال المبرد: «ما تعاطى قول الشعر أحدٌ من المحدثين أحذقَ من أبى نواس، فإنه شبَّب ومدَح فى أربعة أبيات فقال:

تقولُ غـداةَ البين إحدى نسائهم	لى الكبدُ الحرَّى، فَسِرْ ولكَ الصبرُ
وقالت: إلى العباس، قلتُ: فمَنْ إذا	وما لى عن العباس مغدى ولا قصر
وهل يكفلــنْ إلا براحتـه الندى	وهل يزهونّ إلا بأوصافه الشكرَ

(1) فى الأصل بهذين، وهو خطأ.

الفرقَ كبيرٌ جدًّا بين سجع كهان العرب، وهذا الكلام البليغ الممتع. ثم أخذ النثرُ شكلاً أوسَعَ فى آخر الدولة الأموية. أما مدةُ العباسيين فقد ارتقى فيها النثرُ ارتقاءً عظيمًا، ليس له مثيلٌ فى عصرٍ من عصورِ الدولة العربية، إذ ظهرتْ فيه المقالاتُ الطويلةُ فى موضوعات مختلفة. وأشهر الكتاب والمؤلفين فى ذلك العصر: الجاحظ، وابن المقفع. وكان لكل منهما مذهبٌ خاصٌ وطريقةٌ معروفةٌ فى الأسلوب. ولم يعد النثرُ منذ ذلك الزمن مقصوراً على الخطب والرسائل. ثم انتقل إلى درجة أخرى، وهى طريقةُ السجعِ والصناعةِ فى تحسين العبارةِ. كما فى طريقة ابن العميد، والصاحب بن عباد وبديع الزمان الهمذانى الذى اخترع فن المقامات، وأخذها عنه الحريرى. وبذلك أخذ النثرُ طريقًا آخر، وأسلوبًا جديدًا يصحُّ أن يطلق عليه من بعض الوجوه أنه نثرٌ قصصىٌّ.

ذكرنا هذا لنبيّن معنى الأطوار الأدبية، وكيف تتحول وتتوالد أنواع البلاغة. وقد اخترنا أن نضربَ مثلاً بالنثرُ العربى، لوضوحه وضوحًا تامًّا لا يوجد فى الشعر.

والكلام يحتاج إلى توسّعٍ نرجو أن نُوفَّقَ لدراسته دراسة تامة فى المستقبل إن شاء اللهُ.



فهرست الدراسة

فهرست كتاب

مقدمة لدراسة بلاغة العرب

رقم الإيداع: ١٨٨٥٣ لسنة ٢٠٠٣
الترقيم الدولى: I.S.B.N.: 977-241- .43-7